

В И О Л Л Е Л Е Д Ю К

801-14
382

R 383
124

811

БЕСЕДЫ ОБ АРХИТЕКТУРЕ

ТОМ ПЕРВЫЙ

ПЕРЕВОД С ФРАНЦУЗСКОГО А. А. САПОЖНИКОВОЙ
ПОД РЕДАКЦИЕЙ А. Г. ГАВРИЧЕВСКОГО



ИЗДАТЕЛЬСТВО ВСЕСОЮЗНОЙ АКАДЕМИИ АРХИТЕКТУРЫ
19 * М О С К В А * 37

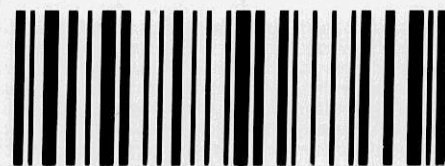
ENTRETIENS SUR L'ARCHITECTURE

PAR

M. VIOLLET LE DUC

ARCHITECTE DU GOUVERNEMENT

TOME PREMIER



2011094539

ПРЕДИСЛОВИЕ

Редко кто из современных теоретиков и историков архитектуры, затрагивая ее наиболее глубокие и сложные проблемы, не упоминает имени Виолле ле Дюка. И не без основания: этот человек был одновременно талантливым архитектором, вдумчивым историком и глубоким мыслителем. Ему принадлежат замечательные реставрации готических памятников, из-под его пера вышли выдающиеся труды. Один из крупнейших историков архитектуры, Огюст Шуази, — ученик Виолле ле Дюка. У этого художника-мыслителя есть чему поучиться как нашим архитекторам, так и нашим теоретикам и историкам архитектуры.

Эжен Эмманюэль Виолле ле Дюк родился в 1814 г. в Париже. Получив архитектурное образование в мастерской известного парижского архитектора Ахилла Леклера, он в течение двух лет (1836—1838 гг.) изучал в Италии памятники греческой и римской архитектуры, а затем много путешествовал по югу Франции, производя обмеры и зарисовки романских и готических построек. Выставка всех этих обмеров и рисунков обратила на молодого архитектора внимание художественного мира. Им заинтересовался знаменитый писатель Проспер Мериме. Будучи главным инспектором исторических памятников Франции в период июльской монархии, Мериме поручил Виолле ле Дюку охрану и реставрацию памятников архитектуры. В сотрудничестве с архитектором Ж.-Б. Лассю Виолле ле Дюк реставрировал Сент Шапель в Париже, а впоследствии Нотр Дам де Пари. Кроме того, лично им была проведена реставрация городских ратуш Сент Антона и Нарбонны, соборов в Везле, Пуасси, Каркассоне, Семюре, Амьене, Лане и Шалоне на Марне, замков Куси и Пьерфон и укреплений Каркассона.

Громадные материалы, собранные во время путешествий и реставрационных работ, он использовал в своих замечательных исследованиях по истории и теории архитектуры. Главнейшими трудами Виолле ле Дюка являются: десятитомный «Толковый словарь французской архитектуры XI—XVI ве-

ков» (1854—1868 гг.), «Материалы по военному зодчеству древних времен» (1854 г.), «Словарь французской утвари со времени Каролингов до эпохи Возрождения» в 6 томах (1864—1874 гг.), «Беседы об архитектуре» в 2 томах (1858—1868 гг.), «Американские города и руины Америки» (1862—1863 гг.), «Живопись Сент Шапелль» (1869 г.), «Жилища новейшего времени» (1874—1875 гг.), «История человеческого жилища» (1875 г.), «Об украшении зданий», «История рисовальщика» и, наконец, «Русское искусство, его истоки, его составные элементы, его высшее развитие и его будущность» (1877 г.).

Кроме того, он опубликовал громадное количество статей в различных журналах.

По своим художественным взглядам Виолле ле Дюк принадлежал к школе романтиков.

Виолле ле Дюк примыкал к прогрессивному направлению французского романтизма. Он высоко ставил готическую архитектуру, однако отдавал должное и архитектуре античного мира. Классика и готика были для него равноценными и равноправными. В отличие от романтиков реакционного направления, причины этого «Возрождения XII века», этой средневековой «революции 1789 г.» Виолле ле Дюк видел вовсе не в христианстве, а в условиях жизни купеческих и ремесленных городов. Больше того — он не боялся признать, что христианская теократия задержала развитие искусства, точно так же как теократия древнего Египта. Корни этого он видел не только во власти духовенства, якобы искажавшего дух христианства, а в самой христианской идеологии, нанесшей искусству целый ряд роковых ударов.

Совершенно исключительное значение придавал Виолле ле Дюк народному творчеству. Он утверждал, что в основе действительного развития искусства лежит творчество народных масс. Чувства народа, его инстинкт, его мудрость — вот истинные источники обновления искусства. Без них и вне их искусство может ограничиваться лишь подделками, имитацией. Виолле ле Дюк признает равноправие различных национальных культур. Однако, объясняя состояние архитектуры народа и эпохи природными и общественными условиями и даже подчеркивая приоритет этих условий, он кое-что пытается объяснить расовыми особенностями. Так, ему кажется, что некоторые черты архитектуры Азии гораздо больше обусловлены племенными, чем природными и общественными условиями. Признавая равноправие национальных культур, он не признает их равноценности: он делит народы на более и на менее творческие. Таково, по его мнению, различие между греками, римлянами, арабами и французами. В этом отношении Виолле ле Дюк является сыном своего века и своего класса. Он знал о коммунизме, но не понимал и не принимал его. Виолле ле Дюк, как показывает одно его мимоходом брошенное высказывание, придерживался филистерского карикатурного представления о коммунизме, как о царстве нивелировки индивидуальности.

Считая основным условием развития архитектуры свободу творчества и соответствие его национальному духу данного народа, Виолле ле Дюк боролся и против ложно-классического направления, принятого консульством и первой империей, и против пошлой посредственности, насаждавшейся в царствование Луи Филиппа, и против разнузданно-наглой и грубой роскоши второй империи. Критикуя эти направления, он отдавал себе отчет в

том, что они являются выражением политики монархии, стремившейся использовать искусство как средство укрепления своего престижа. Но, борясь за независимость архитектуры от политики монархии, Виолле ле Дюк пришел к совершенно неправильному выводу, что она была и может быть независимой от политики вообще. Между тем, сам же он прекрасно показал, что архитектура была средством политики и в Греции, и в Риме, и в Византии, и в средневековой Франции, и в эпоху Возрождения. Возражая против руководства архитектурой со стороны реакционных правительств, он дошел до отрицания какого бы то ни было руководства со стороны какого бы то ни было государства.

Борьба за народность архитектуры и против ее казенного направления создала Виолле ле Дюку много врагов среди правящей клики. Против него поднялась злобная травля, которая вынудила его отказаться от кафедры эстетики в Школе изящных искусств, полученной им в 1863 г.

Из проблем чисто архитектурного порядка Виолле ле Дюк в центр внимания ставил вопрос о соотношении между архитектурными формами и конструкцией. Признавая глубокую и многостороннюю связь между этими двумя сторонами архитектурного произведения, он упорно боролся против механического неорганического сочетания декоративных элементов с конструкцией и функциональными элементами сооружения. Но он вовсе не объявлял конструкцию архитектурой, как это сделали позднейшие конструктивисты. Наоборот, Виолле ле Дюк прекрасно показал, как великие мастера прошлого упорно работали над архитектурным оформлением конструкции.

Может быть, некоторым конструктивистам и хотелось бы вести свою родословную от Виолле ле Дюка, но для этого у них нет никаких оснований. Можно согласиться с тем, что Виолле ле Дюк преувеличивал роль конструкции, утверждая, будто «орнамент в его мельчайших деталях вытекает из самой конструкции, а хронология стилей объясняется логическим развитием методов». Однако еще более неправы те его современники-критики, которые, как Поль Абраам, утверждают, что «конструкция зданий может быть объяснена поисками декоративных эффектов», что будто бы «приходилось следовать моде, капризам вкуса, которые играли и всегда будут играть в архитектуре большую роль, чем техника, дающая средства к их осуществлению».

Виолле ле Дюк не ограничивался реставрациями и теоретическими работами. Он пытался найти и новые архитектурные формы. Однако, насколько продуманы его реставрационные работы, насколько глубоки его теоретические и исторические исследования, настолько же поверхностны и произвольны его архитектурные замыслы. Стараясь найти и показать новые архитектурные формы, вытекающие из применения нового материала — железа, Виолле ле Дюк был гораздо менее оригинален, чем, например, Лабруст или Эйфель. По всей вероятности, здесь ему связывала руки его архитектурная специальность — реставратор средневековых памятников, выполняющего в новых материалах и новыми приемами старые архитектурные формы. Он разработал проект выполнения в металле готических веерных сводов и композиции из чугуна и камня, где каменные консоли были в значительной степени механически заменены чугунными подкосами. Правда, здесь были и решения зданий в виде железного каркаса с кирпичным заполнением и облицовкой из глазурованной керамики, которые составили одну из линий развития модерна.

Но в основном Виолле ле Дюк оставался в своих проектах архитектором-реставратором.

Архитектурные проекты Виолле ле Дюка не оказали влияния на дальнейшее развитие зодчества. Но как историк и как теоретик архитектуры, он является одной из самых ярких фигур XIX века.

В дореволюционное время из его работ на русском языке были изданы четыре: «Об украшении зданий», «История жилища», «История рисовальщика» и «Русское искусство». Главные труды Виолле ле Дюка — «Толковый словарь французской архитектуры XI—XVI веков» и «Беседы об архитектуре» — до сих пор не были переведены на русский язык.

Самым ценным в «Беседах», несмотря на их недостатки и отдельные ошибочные положения, отмеченные выше, является, если можно так выразиться, творческий характер изложения истории архитектуры. Выразительной кистью крупного художника слова Виолле ле Дюк рисует, как создавались великие архитектурные произведения прошлых эпох. Вы видите мастеров и общество во всей сложности их взаимоотношений и взаимодействия. Перед вами раскрывается картина творческих исканий мастера, его сомнений, колебаний, разочарований и даже мук творчества. Его дерзания наталкиваются на целый ряд технических трудностей, но изобретательность дает средства их преодоления. Его замыслы нередко опережают его эпоху, но общественные отношения не дают ему размахнуться. Вы чувствуете, например, как и почему в средние века была невозможна базилика Максенция. Виолле ле Дюк как архитектор пережил и перечувствовал все то, о чем он говорит как искусствовед и историк архитектуры.

Требую от историка архитектуры и искусствоведа глубокого знания архитектурного существа дела, Виолле ле Дюк полемизирует с теми теоретиками и педагогами, которые пытаются анализировать внешние эффекты архитектуры, обходя молчанием его многостороннее реальное содержание. Он не отрицает за неархитекторами права заниматься историей и теорией архитектуры, но категорически протестует против поверхностного, некомпетентного и тем более невежественного подхода. Виолле ле Дюк настаивает на сотрудничестве их с архитектором, на изучении ими архитектурной сущности трактующих проблем.

В работах Виолле ле Дюка для нас особенно ценны его борьба за критическое овладение всем наследством прошлого, а не только какой-нибудь одной эпохи, за изучение и использование народного творчества, за равноправие национальных культур.

БЕСЕДА ПЕРВАЯ

Что такое варварство? Что такое искусство? Зависимо или независимо искусство от уровня цивилизации народа? Каковы социальные условия, наиболее благоприятные для развития искусства?

В наше время историю искусства принято делить на периоды расцвета, величия и на периоды варварства. Мы должны признать, что в некоторые эпохи развитие искусств протекало исключительно интенсивно; в эти эпохи искусства были в почете, о них заботились, их любили. Наоборот, в другие времена искусства встречали общее равнодушие, или даже презрение, о них не заботились, и они оставили после себя лишь едва заметные следы. Но справедливо ли смешивать варварство нравов какой-либо нации или эпохи с варварским состоянием искусств? Нет ли тут ошибки, происходящей, как и многие другие, от игры слов? Разве какой-нибудь народ не может быть с нашей современной точки зрения варварским, т. е. диким, суеверным, фанатичным, необузданным в своих действиях, управляемым несовершенными законами, и в то же время обладать весьма совершенными искусствами? И наоборот, становится ли человек способным к искусствам потому, что он цивилизован, мягок, терпим, умерен в своих вкусах, образован, иными словами, — продукт современного общества? Философия, мягкие нравы, справедливость, вежливость создают атмосферу, в которой приятно жить, и все же эта атмосфера может оказаться неблагоприятной для развития искусства.

Слово «варварский» имеет в нашем языке два значения: с одной стороны — дикий, некультурный, с другой — жестокий; поэтому народ, пребывающий в глубоком варварстве, может быть очень добрым, а высокоцивилизованный народ — очень жестоким и, следовательно, варварским.

Жестокость свойственна человеческой природе и лишь в большей или меньшей мере подавляется цивилизацией. Нам, следовательно, незачем заниматься этим присущим человеку от природы видом варварства, тем более, что этот инстинкт не оказывает никакого влияния на искусства. История

дает нам великое множество примеров, когда акты жестокости совершались народами, у которых искусства достигали наивысшего развития.

В период постройки афинского Парфенона совершались жестокости пелопоннесской войны. Римляне забавлялись тем, что заставляли сражаться между собой рабов, которые не имели никакого основания ненавидеть друг друга, и бросали на цирковую арену на растерзание зверям человеческие существа для потехи праздной толпы и для удовлетворения ее дикого любопытства. В то же время они строили прекрасные здания и несли цивилизацию варварским народам. Позднее христиане резали и жгли друг друга из-за догматических разногласий или толкований текстов, и они же украсили Восток и Запад неподражаемыми произведениями искусства. В самой середине XVII столетия парламенты еще посылали на костер мошенников или безумцев, называвших себя колдунами, что, несомненно, жестоко, и в то же время это столетие видело, как выросли Версаль и Дом инвалидов, и имело поэтов и художников, творения которых нас повседневно восхищают. Итак, мы можем отбросить рассуждения о слове «варварский» в смысле «жестокый». Остается слово «варварский» в смысле «нецивилизованный». Можно ли из того, что народ не цивилизован или недавно вступил на путь цивилизации, заключать о варварском состоянии его искусства? Мы этого не думаем.

Когда речь идет об искусстве, то доказательству подлежит не степень цивилизованности или, если угодно, варварства той или иной исторической эпохи, но то обстоятельство, насколько благоприятна или неблагоприятна была данная эпоха для развития искусств. Несомненно, что различные побеги одной и той же цивилизации не вырастают одновременно. Государственные учреждения, управление, науки, литература и искусство развиваются не параллельно друг другу. Если бы все эти различные проявления социального организма развивались параллельно, то поскольку наши учреждения, наше управление, наши научные открытия выше уровня хотя бы XVII века, постольку и наши современные драмы и комедии должны бы быть лучше трагедий и комедий Расина и Мольера; наши художники должны бы оставить далеко позади итальянских мастеров XVI столетия, потому что Юлий II не разъезжал по железной дороге, а Карл V не имел электрического телеграфа для передачи распоряжений всем провинциям своей обширной империи.

Искусство обладает своей собственной ценностью, независимо от среды, в которой оно зарождается и вырастает; искусство не может быть варварским уже потому, что оно — искусство. Искусство имеет свое детство, подающее надежды на блестящее развитие в будущем; оно имеет и свою старость, всегда напоминающую о том, чем оно было в прошлом; истинно варварским оно становится только тогда, когда оно унижается, изменяя своим принципам или извращая их; только тогда, когда оно служит капри-

зам взбалмошной королевы, которую мы называем «модой», когда оно делается игрушкой изменчивой толпы, лишенной убеждений, и, не отражая более нравов народа, становится лишним, превращается в предмет праздного любопытства или роскоши.

Да, искусство имеет свои юность и дряхлость. Его зрелость подобна зрелости всех вещей на земном шаре. Это — мгновение, это — точка, это — неосязаемый промежуток между прогрессом и упадком. Является ли искусство варварским в период своей юности? Является ли искусство варварским в период своей дряхлости? В этом — великий вопрос... Человек или нация, объединяющая людей единством обычаев и учреждений, конечно, ближе к абсолютному варварству в период своего детства, чем в апогее своей цивилизации. Нация впадает в варварство, когда изнашиваются пружины, скрепляющие ее тело и устанавливающие в ней гармонию и равновесие, подобно тому, как старик, органы которого перестают правильно функционировать, впадает в детство и утрачивает полноту своих способностей. Неизбежно ли подвергается искусство тем же изменениям? Не думаем. Но сначала мы должны договориться о том, что такое искусство. Чтобы достигнуть познания истины, важнее всего точно определить понятия.

Мы не дадим одного из многочисленных определений искусства в двух-трех строках, единственное достоинство которых заключается в том, чтобы показать проницательность их автора, но которые понятны только тем, кто знает не меньше, чем он. Мы считаем необходимым придать нашему определению известную пространность, ибо многие говорят об искусстве, но чрезвычайно затруднились бы определить, что такое искусство.

В средние века было семь свободных искусств; в настоящее время некоторые из них, а именно: теология, астрономия, геометрия и медицина, заняли место в ряду наук (надеюсь, против этого не будут возражать Сорбонна, Обсерватория, Политехническая школа и Медицинский факультет). За всеми ограничениями мы, следовательно, будем говорить здесь только о музыке, архитектуре, скульптуре и живописи. Мы помещаем их в указанном порядке потому, что люди стали пользоваться звуками раньше, чем начали строить дома, а украшать дома скульптурой — позже, чем научились их строить. Последнее было более неотложно. Живопись появилась позднее скульптуры, потому что для резьбы по дереву или туфу достаточно одного острого кремня, а для того, чтобы научиться добывать краски из растений и минералов и накладывать их на что бы то ни было, нужна длинная цепь догадок и наблюдений, требующих немало времени. Впрочем, если этот порядок покажется кому-нибудь обидным, мы готовы принять иной. Что касается поэзии и мимики, то они естественно идут рука об руку с музыкой. Все четыре искусства родственны друг другу, а два первых, музыка и архитектура, — близнецы, ибо мы увидим в дальнейшем, что они, в отли-

чие от скульптуры и живописи, не имеют своим источником подражание природе.

Их породили потребности, которые могут удовлетвориться лишь облекаясь в форму, послушную определенным инстинктам человеческой души, инстинктам, превратившимся в правило благодаря постоянным наблюдениям. Человек очень рано понял, что слово и жест — недостаточно полные средства для выражения всех чувств его души. Он стал стремиться к тому, чтобы взволновать себе подобных, придавая своему голосу особые интонации, особые модуляции, ритм, живее передающий мысль. Детей не учат декламации, а они, еще не научившись говорить, выражают в характерных звуках и ритме свои желания и чувства, независимо от того, рождены ли они в Пекине или в Париже. Они подкрепляют эту декламацию и этот ритм понятными всем выразительными жестами. Это уже искусство. Животные не располагают мимикой для подчеркивания своих криков, выражающих, кстати, только непосредственные ощущения: радость, боль, страх, скуку. Человек предчувствует, надеется, вспоминает, и его голос, подчиняясь его воле, выражает чувства, которые он хочет разделить с себе подобными, несмотря на то, что его слушателям неизвестна причина или предмет его предчувствия, его надежды или его воспоминания. Попробуйте сказать сотне людей, собранных в одном месте: «Ваши дома грабят, ваших жен режут», тоном, каким вы сказали бы «пойдемте ужинать», — никто не двинется с места, но если интонация совпадает со смыслом ваших слов и если эта интонация подкрепляется правдивым жестом, явно внушенным чувством, которое вас волнует, вы увидите смятение толпы и почувствуете отражение вашего собственного негодования.

Заметьте себе (это очень важно), что это примитивное искусство действует гораздо сильнее на примитивных людей, чем на людей высоко цивилизованных, — последние начнут рассуждать. Пусть ваше обращение будет патетично, голос выразителен, жест правдив и устрашающ, — они скажут, не подчиняясь власти вашего искусства, которое вы вложите в ваши слова и мимику: «Откуда он взял эту невероятную новость?»

Путь от декламации к мелодии краток; так возникла музыка. Возьмем теперь архитектуру, которой мы по старшинству отвели второе место.

Постройка хижины из древесных ветвей — еще не искусство, а лишь удовлетворение материальных потребностей; но вырубить себе жилище в известковой горе, разделить свое подземное жилище на комнаты разной величины сообразно численности или занятиям их обитателей, оставить столбы для поддержания потолка, расширить вершину этих столбов для безопасного перехода от нависшей скалы к отдельным опорам, затем постепенно покрыть стены и столбы, вырубленные в массиве, разными рисунками, знаками, имеющими назначение увековечить различные события, рождение ребенка, смерть отца, жены, победу над врагом, — это уже искусство.

Нет нужды углубляться в разъяснение того, что музыка, а также ее производные, поэзия с мимикой и архитектура, — единственные искусства, в которых первобытный человек развернул некоторые из присущих его природе творческих способностей, следуя заложенному в нем стремлению сообщить окружающим свои мысли, сохранить свои воспоминания или поделиться своими надеждами, облечь это в звуки или в форму.

Скульптура и живопись в отношении архитектуры представляют собою то же, что мимика и поэзия в отношении музыки. Это ее производные, неизбежно вытекающие из нее следствия.

Человек, превосходящий своих соседей силой и умом, убил льва; он вешает над входом в свою пещеру львиную шкуру. Но шкура истлевает; тогда он, как умеет, высекает в камне нечто, напоминающее льва, с тем чтобы дети и соседи сохранили память о его силе и храбрости. Ему хочется, чтобы этот знак, который должен увековечить память о его доблести, был виден издали, бросался бы в глаза. Он замечал, что красный цвет ярче всех остальных цветов; он размалевывает высеченного им льва в красный цвет. Его произведение как бы говорит: «Здесь жилище могущественного человека, способного защитить себя и своих близких». Это — уже искусство, оно проявилось здесь целиком, во всей своей полноте, остается лишь усовершенствовать средства выполнения. Позднее наш первобытный герой умирает, родственники вырубают в скале углубление, куда кладут его останки, над углублением они приказывают вырезать человека, сражающегося со львом; фигура человека будет изображена большой, а льва — маленькой, потому что родственники покойного желают, чтобы прохожие знали, что их отец и супруг был могущественным человеком. Правда, маленький человек, убивающий большого льва, храбрее, чем человек высокого роста, поражающий маленького дикого зверя, но это уже сложная идея, не вмещающаяся в мозг первобытного художника. Все скульптурные памятники древности, как Индии, так и Египта, изображают победители гигантом, а побежденных им врагов — пигмеями.

Мы начинаем с азов для того, чтобы точно разъяснить, что такое искусство, и показать, что оно, если не во внешней форме, то в своей основной сущности, не зависит от уровня цивилизации создавшего его народа.

В преддверии собора св. Петра в Риме Бернини поместил конную статую императора Константина, который приказал повесить своего тестя, удавить своего шурина, зарезать своего племянника, отрубить голову своему старшему сыну, запарить до смерти в бане свою жену. Он же отдал на растерзание зверям всех франкских вождей, побежденных на берегах Рейна, и окончательно уничтожил остатки государственного устройства древнего Рима, который после этого уже никогда не мог возродиться.

Поистине, красный лев, высеченный над входом в жилище варвара, или битва, изображенная на его пробнице, более соответствуют принципам

искусства, чем статуя императора Константина, помещенная в преддверии христианской церкви. Пусть изображение льва грубо, а статуя императора Константина, наоборот, образцовое произведение, — это не имеет значения: ее исполнение остается чуждым непреложным принципам искусства. Но когда избранный народ, благоговейно оберегая эти непреложные принципы, обладает, кроме того, вкусом к прекрасному и владеет практическими навыками, позволяющими воспроизвести его ощутимые формы, тогда можно сказать: вот народ — художник. За всю историю существования мира мы встречаем такой народ лишь однажды: он существовал в уголке Восточной Европы. При этом, однако, афинский народ с политической точки зрения должен считаться одним из наиболее своеобразных. Его изменчивые законы кажутся нам варварскими, его идеи о государственном управлении — весьма неопределенными и мало практичными; он не держал слова, он допускал рабство, он был завистлив и алчен; его вожди в большинстве были продажны и плутоваты; ему не были известны ни книгопечатание, ни пар, ни электрический телеграф, ни железные дороги, и все же его ораторы, поэты, философы, архитекторы и скульпторы остались выше всего, что могли дать даже наиболее цивилизованные эпохи, в том числе и наша. Чем дальше мы будем следовать вперед, тем яснее мы убедимся, что не следует спешить с выводами. Итак, поскольку мы дошли до греков, не подлежит сомнению, что этот народ имел весьма неполное, по сравнению с нашим, представление о строении человеческого тела. Уровень анатомических знаний во времена Перикла был ниже, чем в наше время, и нам неизвестно о существовании в Афинах анатомического театра. Чем же объяснить превосходство греческих статуй над скульптурой нашей эпохи? Говоря это, мы не хотим умалить достоинство наших современных художников, мы хотим сказать, что искусство не зависит от науки, точно так же, как оно не зависит от политического уровня страны. Наши современные государства имеют более сложную и лучше организованную административную машину, чем та, которой управлялись примитивные цивилизации Греции и греческого архипелага, — это не мешает «Илиаде» и «Одиссее» оставаться выше всех поэм прошлого и настоящего.

Итак, искусство не зависит от политического уровня народа. При всем могуществе Рима и при всем величии его учреждений мы имеем достаточно оснований сомневаться в том, что его полиция была организована так же хорошо, как полиция Парижа, Лондона и Вены. Даже во времена императоров нельзя было из Вечного города выходить без охраны; часто бывал опасен даже переезд на пригородную виллу. Что же тогда творилось в провинциях? В наши дни каждый может в одиночку объехать Францию, да, пожалуй, и добрую часть остальной Европы, без риска встретить на дороге грабителя. И в то же время Римское государство строило не только в самом Риме, но и в Галлии, Германии, Испании, Африке и Азии, памят-

ники искусства, исполненные подлинного величия, импонирующие даже грубым умам. Если бы Август посетил Париж, он, конечно, сильно подивился бы нашей полиции, порядку, царящему в любой час дня и ночи в этом густо населенном городе, сложной, но невидимой сети нашего городского управления. Но если бы он пошел в Оперу, он счел бы нас за народ марионеток и стал бы спрашивать себя: как могут люди, имеющие дома все удобства, решиться, без чьего-либо принуждения, забиться на целых четыре часа в плохо позолоченный маленький балаган из дерева и картона, чтобы слушать сотню или две музыкантов и певцов, производящих адский шум, и любоваться танцовщицами, вертящимися на площади в несколько квадратных метров, посреди раскрашенных холстов? Он спросил бы себя также, как могли решиться осветить всех этих людей и все эти предметы снизу, поместив поддельное солнце у их ног, наперекор извечному закону природы? Если бы он посетил наши железнодорожные вокзалы и большинство наших крупных общественных учреждений, разве он не подумал бы, что мы кочевой народ, и что сооружаемые нами здания — временные легкие постройки, которые могут быть в любой день перенесены в другое место? Что сказал бы он, увидев, как в одном городе в одно и то же время строятся здания, одни — с остроконечными крышами, другие — с плоскими, дома на железных стойках и дворцы на каменных фундаментах чудовищной толщины? Несомненно, Август счел бы нас народом, не имеющим никакого понятия об искусстве... Он ошибся бы. Дело в том, что искусство не зависит от степени просвещенности народа.

Многие из моих слушателей скажут, что я не сообщаю ничего нового, что я повторяю всем известные истины. Если эти истины, действительно, всем известны, если окончательно доказано, что сущность цивилизации, а не ее уровень, создает эпохи в искусстве, то нужно окончательно условиться не смешивать больше достижений цивилизации или промышленности с совершенством искусства. Нужно судить об искусстве независимо от законов, предрассудков и более или менее варварского состояния обычаев данного народа. Следует отказаться от вывода, что раз народ суеверен, фанатичен, угнетен, его искусство обязательно ниже искусства народа свободомыслящего, просвещенного и хорошо управляемого. Тогда можно изгнать из языка банальные формулы, вроде «искусство эпохи варварства», потому что искусство эпохи варварства может оказаться выше искусства эпохи с высоко развитой цивилизацией.

Если нам, когда мы изучаем какую-нибудь фазу древних искусств, бросят упрек: вы ведете нас обратно к варварству, упрек этот может быть отнесен ко всем периодам прошлого искусства, от искусства Индии до века Людовика XV; никто ведь не будет оспаривать, что наше общественное устройство стоит выше цивилизации античной древности, средних веков и последних трех столетий. Надо быть последовательным: либо искусства следуют

по пятам за моральным и материальным прогрессом цивилизации, — и мы, следовательно, живем в эпоху, наиболее благоприятную для развития искусств, так как мы, более чем какая-либо иная эпоха, пользуемся благами цивилизации; отсюда вывод, что мы имеем право соответственно считать варварским все предшествовавшее искусство; либо искусство не зависит от степени моральной и материальной цивилизованности народа, — в таком случае, отдавая предпочтение одному проявлению искусства перед другим, мы должны будем руководствоваться вкусом или капризом каждого из нас. Однако эти логически безупречные выводы оба ложны. Искусства могут быть высоко развиты и совершенны при слабом развитии цивилизации. Чтобы подойти к точной оценке их сравнительных достоинств, искусства следует судить по особым законам, происхождения которых мы коснемся дальше, — законам, им одним присущим и независимым от степени просвещенности народов.

Мы, больше чем какой-либо другой народ цивилизованного мира, веками живем банальными фразами. Мы принимаем за неоспариваемую и неоспоримую истину несколько слов, произнесенных невзначай каким-нибудь умником, абсолютно чуждым критике и теории искусства, и повторяемых рядом поколений равнодушных людей.

Во Франции с некоторыми идеями происходит то же, что со словами, коверкаемыми кормилицами. Их повторяют в течение столетий, не доискиваясь их истинного смысла. И вот появляется человек и заявляет толпе: «Позвольте, вы же ошибаетесь, вы придали слову чуждый ему смысл; верните ему его истинное значение, вот истинная его этимология; в этом смысле оно лучше пригодится вам в разговоре, и вы не будете слыть невеждами, употребляющими слова, не зная их значения».

И вот все кругом уже кричат «анафема» развратителю молодежи, подвергающему сомнению вещи, освященные столетиями. Напрасно вы будете доказывать чистоту своих намерений, правильность своих утверждений, взывать к здравому смыслу и множить доказательства... «Анафема! Анафема!» Столетия два тому назад вас сожгли бы, — вас и ваши книги. Теперь не жгут ни людей, ни книг; зато вы прослывете человеком опасным, по меньшей мере неудобным, с колким и придиричвым умом. Вы хотели только восстановить настоящее значение искаженного слова, а про вас говорят, что вы хотите ломать язык, возвратить его к варварству. Вы сделали попытку согласовать разговорную речь с логикой, а про вас говорят, что вы хотите заставить людей говорить так, как говорили шесть или восемь веков назад. К чему эта борьба, эти страсти, когда достаточно было бы той и другой стороне раз навсегда изучить вопрос для того, чтобы разрешить его и прийти к соглашению? Увы, у всех есть своя привычная позиция в области искусства и науки, и никто не хочет менять ее, каковы бы ни были новые идеи или новые толкования. Предпочитают сделать сотню страниц

вычислений, чтобы доказать свою правоту, в то время как довольно одной, чтобы сознаться в своей ошибке. Скалигер утверждает, что все войны возникли из-за незнания грамматики; пожалуй, он прав, и мы также можем сказать, что все разногласия в отношении искусства возникли из-за отсутствия договоренности о том, что разумеется под словом «искусство».

Искусство — это инстинкт, духовная потребность; оно принимает различные формы, стремясь быть понятным; искусство, однако, едино, как един разум, едина мудрость, едина страсть. Искусство — это единый источник, изливающий свои воды по нескольким каналам: оратор, поэт, музыкант, архитектор, скульптор и живописец ищут различных выражений для одного чувства, живущего в душе каждого одаренного человека. Верно то, что любой художник, будь он поэтом, музыкантом, архитектором, скульптором или живописцем, способен на свойственном ему языке выразить и внушить толпе одно и то же чувство, задеть одну и ту же душевную струну; ибо, хотя каждое искусство имеет свой особый язык, круг впечатлений, вызываемых им у людей, ограничен, причем впечатления возникают всегда независимо от примененного языка. Искусства действуют на чувства, а последние порождают различными путями один и тот же ряд впечатлений: например, вид страдания, страдальческий тон и изображение страдания вызывают одно и то же чувство жалости. Мою мысль легко поймут все те, кто долго занимался искусством и кто его любит, но иным она может показаться недостаточно ясной; я, следовательно, должен развить ее, тем более, что в наши дни начали злоупотреблять этим общим свойством всех форм искусства, пытаюсь заставить некоторые из этих форм выражать идеи, абсолютно чуждые искусству, например идеи философские или метафизические. Я не хочу, чтобы моя мысль оставалась неясной. Кто из нас хоть раз в жизни не испытал, слушая поэта или музыканта, либо глядя на здание, барельеф или картину, определенных эмоций вроде ощущения величия, грусти, тайного ужаса, гордости, радости, надежды или сожаления? Пожалуй, чем больше удаляются искусства от подражания природе, тем сильнее они заставляют звучать в душе какие-то внутренние струны, оставляющие длительное и глубокое впечатление. Тон и манера оратора, порою жест, музыкальная фраза, здание могут так потрясти нервы, что слезы навертываются на глаза и вас бросает в жар и холод, причем совершенно невозможно описать природу волнующего вас чувства: чувство это — наш художественный инстинкт, затронутый одним из многообразных проявлений искусства.

Проанализируем это чувство, поищем его источник, пересмотрим тайные фибры человеческой души, одаренной художественным инстинктом. Явления природы производят через посредство чувств на нашу душу определенные впечатления, связанные с нашей природой и независимые от самих этих явлений. Так, например запах может напомнить человека, собы-

тие, местность. Если повторение чисто физического побочного ощущения, каким здесь является обоняние, возвращает нас к душевному состоянию, которое мы испытали под действием физического впечатления, то это происходит потому, что в нас, независимо от нашей воли, устанавливается тесная связь между чувствами и воображением. Но если наши чувства различны, то наше воображение едино. Не существует отдельных участков души, предназначенных для обоняния, для зрения или для слуха; и, следовательно, то, что проникает в нас через слух или зрение, может заставить звучать одну и ту же струну нашей души.

Шум моря, шорох ветра, восход и заход солнца, вид скалистой местности или цветущего луга, тьма или свет — рождают в человеке душевные переживания, мечты, независимые от реального состояния. Мы назовем их поэтическими за отсутствием другого слова. Эти ощущения становятся такими только потому, что к чисто физическому впечатлению, рожденному во-вне, прибавляются наши внутренние представления. Так, например рев морских волн представляет собой шум, причина которого нам известна, почему же мы любим внимать ему целыми часами? Почему этот шум производит на нас своеобразное впечатление, непохожее на скорбь, на радость, на нетерпение, на скуку? Потому, что эта гигантская гармония вызывает в нашей психике определенные чувства, которые существуют в ней как бы в скрытом состоянии. Предположим теперь, что искусство, пользуясь языком музыки, напомнит вам гармонию волн, — тотчас же ваш разум обретет вновь те мысли, которые занимали вас, когда вы находились на берегу моря; более того, музыка возродит перед вами грандиозное зрелище бесконечной водной поверхности, и вам даже покажется, что вы ощущаете свежий запах взморья. Предположите далее, что в часы, которые вы провели, прислушиваясь к шуму волн, вы находились под впечатлением счастливого или несчастного события, — слушая музыку, вы обретете вновь прежнее чувство радости или горя.

Все легко согласится с тем, что музыкант или поэт способен вновь пробудить те мысли, которые родились в вашей душе, когда вы были на берегу моря. То же самое способен сделать архитектор, хотя возможность такого факта кажется более странной. Музыкант возрождает перед вами грандиозную картину моря при помощи присущего ему языка, т. е. сочетания звуков. Поэт приведет вас обратно к этому взморью, пробуждая в вашем воображении мысли, подобные тем, которые вас заставили погрузиться в мечты на берегу моря. Архитектор вызовет у вас аналогичное впечатление, пользуясь языком, свойственным его искусству. Если он на фоне неба проведет длинную горизонтальную линию, по которой беспрепятственно будет скользить ваш взор, то душу вашу охватит впечатление величия и покоя, вызывая в вас мысли, подобные тем, которые были навеяны видом моря.

Мы видим море, мы слышим шум его волн. Поэтому нам по-

нятно, какими средствами музыкант, воздействующий на слух, и архитектор — на зрение, каждый на языке своего искусства, заставляет нас вспомнить, как подействовало море на наши чувства. Мы, однако, не слышим восхода солнца, — каким же образом симфония может вызвать ощущение, производимое этим ежедневным явлением природы? На каком основании мы повторяем ежедневно: «Вот музыкальный отрывок неподражаемой свежести... а вот этот проникнут гнетущим, мрачным настроением»? В каком смысле звуки могут быть свежими или мрачными? Между тем, это так, и можно только пожалеть тех, кто не в состоянии ощущать полную реальность этих «бессмыслиц», присущих языку искусства.

Введите человека в обширный низкий склеп, своды которого поддерживаются многочисленными короткими и приземистыми столбами. Хотя там можно двигаться, выпрямившись во весь рост, и достаточно воздуха, но вошедший будет нагибать голову, и в его мозгу возникнут одни печальные мысли и мрачные образы. Он будет испытывать внутреннюю подавленность, будет стремиться к свету и воздуху. Введите того же человека в здание с высокими сводами, залитое воздухом и светом, — он поднимет взор, на его лице отразятся мысли о величии, теснящиеся в его груди. Описанное явление может наблюдать каждый.

Присмотритесь к людям, входящим в низкий, слабо освещенный зал, — их взгляд никогда не направляется сначала на низко нависший свод, как бы он ни был богато украшен. Вы заметите, что взгляд их сначала устремляется в горизонтальном направлении, а потом опускается к полу. Если вы не остановите их внимание на сводах, они уйдут, не заметив, голы ли своды или украшены. Наоборот, взгляните на всех входящих в собор св. Петра в Риме; с самого порога их взгляды прежде всего возносятся к гигантскому куполу, венчающему здание. Столбы храма покрыты мрамором, по стенам помещены великолепные гробницы, — вошедший не замечает их, он стремится проникнуть в глубины необъятного купола. Приходится неоднократно обращать внимание вошедших на то, что они задевают скульптуры и ступают по порфиру, прежде чем их глаза направляются на эти предметы, которые, между тем, находятся так близко, что вошедшему нетрудно оценить их значение. Итак, длинные горизонтальные линии, низкий или высокий свод, темный или блестящий зал порождают в человеческой душе весьма разнообразные чувства. Это настолько естественно и просто, что понятно всем. Но человеческая психика сложна. Она устанавливает, благодаря внутренней способности, механизм которой нам неизвестен, некоторую связь между явлениями, звуками и мыслями; как бы ни была странна эта связь, она тем не менее вполне реальна, так как она возникает у каждого человека в толпе, находящейся одновременно в одном и том же месте. Почему точно так же в музыке минорный тон (для того, чтобы быть хорошо понятным, надо пользоваться простыми примерами) вызывает в душе совсем другие мысли, чем

мажорный? С известным правом можно сказать, что в каждом искусстве есть свой минор и мажор, так же как и в бесконечных деталях, из которых состоит каждый вид искусства.

Одного слепорожденного спросили, имеет ли он представление о красном цвете? «Да, ответил он, красное — это звук трубы». Следовательно, существует внутреннее соотношение между различными проявлениями искусства. Почему? Да потому, что эти проявления вытекают из единого источника. И художественно одаренным народом следует считать народ, в равной степени понимающий язык различных искусств. Архитектор, который, слушая арию или поэму, стоя перед статуей или картиной, не переживает столь же живого чувства, как при виде здания, — не художник, а ремесленник. То же самое нужно сказать о музыканте, поэте, живописце и скульпторе... Связь между различными фибрами души, которые искусство заставляет трепетать, настолько глубока, что все люди, а в особенности люди примитивные и дети, прибегают к помощи метафоры, когда хотят вызвать в душе слушателя чувства, испытываемые ими самими.

Только народы, одаренные художественным чувством, оказались способными, при помощи всей совокупности различных форм, воздействующих на основании единого принципа, создать грандиозные эффекты, причину которых мы с трудом постигаем в наши дни, но которые оказались столь могущественными, что память о них живет еще много столетий спустя.

При наличии столь драгоценного дарования и темперамента у этих народов, все стало у них проявлением искусства, так что в данное время и в данном месте всё единодушно и гармонично направлялось к выражению единой мысли. Дело доходило до того, что толпа со свистом вскакивала с мест, если случайно малейшая нестройность или малейшее нарушение принципов искусства вкрадывались в эту художественную среду. Изобретение театра принадлежит тем, кто первые поняли могучую силу, возникающую от соединения различных видов художественной выразительности; ведь театр есть сочетание всех этих видов выражения. Поэтому театр сделался одной из живейших потребностей у всех народов, обладающих художественным чувством.

И все же, какую смелость надо было иметь, чтобы впервые сосредоточить в одном месте различные виды художественной выразительности с целью произвести на толпу единое впечатление, вызвать в ней, если можно так выразиться, однородные эмоции, с целью создать из этих различных видов выражения как бы симфонию, в которой каждый из них в назначенное время звучал бы полным гармоническим аккордом. Какого же могущества это смелое новшество достигло у греков! Как глубоко понятно оно было этому высоко одаренному народу, и какие глубокие оно вызвало эмоции! А в более близкие к нам времена разве мы не сохранили память об этих праздниках искусства и их воздействии на толпу?

Разве средневековью не было известно глубокое соответствие, существующее между различными формами искусства, когда оно строило свои соборы, в которых впечатление от пышных церемоний, соединение музыки и голоса проповедника направляли умы к единой мысли?

Если античная древность обладала высочайшим умением грандиозного показа всех искусств, то и средние века были не менее одарены этим чутьем или, если хотите, гениальной способностью. Нам еще представится случай показать это в дальнейшем.

Итак, с философской точки зрения существует только одно, единое искусство, принимающее различные формы для воздействия на человеческую душу. Когда же эти различные формы соединяются в одно время в одном и том же месте, направляемые единым замыслом, и пользуются каждой присущим ей способом влиять на чувства, тогда они производят наиболее живое и длительное впечатление, какое только дано испытать мыслящему существу.

У меня сохранилось воспоминание об одном очень ярком впечатлении детства, которое и сейчас еще свежо в моей душе, несмотря на то, что поразившее меня обстоятельство случилось со мной, видимо, в том возрасте, от которого доходят только смутные воспоминания. Меня часто поручали старому слуге, ходившему со мной гулять куда ему вздумается. Однажды он вошел со мной в собор Парижской Богоматери; из-за тесноты он взял меня на руки. Собор был погружен в мрак. Мой взгляд приковался к цветному витражу розы южного фасада, через который в собор проникали солнечные лучи, окрашенные в ярчайшие цвета. Я и сейчас ясно вижу то место, где нас остановила толпа. Внезапно полились звуки большого органа, — и мне показалось, что это запела роза, на которую были устремлены мои глаза. Мой старый спутник напрасно пытался меня разубедить. Мне представлялось, что одни стекла витража производят низкие звуки, другие — высокие; от все возрастающего впечатления все мое существо охватил такой отчаянный страх, что пришлось вынести меня из собора. Не воспитание, следовательно, порождает в нас понимание глубокого сродства между различными видами художественного выражения.

Времена, которым было даровано счастье обладать искусством, искусством непреложным, и выражать его теми различными языками, в которых оно себя обнаруживает, времена эти были и останутся навсегда эпохами расцвета искусства. Эпоха расцвета искусства может быть краткой, это не умаляет ее значения, подобно тому, как краткость существования цветка не умаляет прелести его запаха, живости его окраски и удивительной нежности его лепестков.

Необходимо очистить почву от множества предрассудков; необходимо условиться, что мы не собираемся толковать здесь, например, об искусстве ветеринара или об искусстве счетовода. Истинная природа искусства была

забыта именно тогда, когда искусство стали внедрять повсюду. Искусство благородно по своему происхождению, но легко опошляется. Поэтому мы устанавливаем как принцип, что существует только одно искусство, как и одна мораль, один разум. Государственное устройство может быть различным и изменчивым, мораль же одна у всех народов, одна и способность рассуждать. Все люди рождаются варварами, но варварами, способными понимать непреложные правила морали, способными рассуждать и пользоваться этой способностью для того, чтобы оберегать себя, жить, защищаться, обладать и радоваться. Три перечисленные способности: понимать искусство, толковать и подчиняться правилам морали и действовать рассуждая, составляют исключительную принадлежность человека.

Для собаки нет разницы между статуей и простым столбом, между куском холста и картиной Тициана. Если когда-нибудь птицы пытались клевать изображенный на картине виноград, то лишь потому, что греческие птицы были, очевидно, сделаны иначе, чем наши. Если, как передают, конь Александра заржал при виде портрета своего хозяина, это значит, что конь Александра был сверх-лошадью. А ведь вы не встретите дикаря, который не признал бы в статуе изображение известного ему существа. Поймет ли он разницу между статуей Фидия и каменной глыбой, имеющей приблизительные очертания человека? Нет, не поймет.

Он наделит любое из этих изображений свойствами, не имеющими ничего общего с качеством их выполнения. В детстве ему сказали: «Эта грубо отесанная глыба — это бог войны, который даст тебе победу над врагами, если ежедневно приносить ему в жертву плоды». И в его глазах эта глыба, как бы грубо ни была она отесана, является высшим существом: он наделяет его чувствами, он страшится его, он его видит во сне, он видит его перед собою в бою. Он наделяет его воображаемой внешностью и страстями. Если дикарь — индус или египтянин, он уже хочет придать своему богу те материальные формы, какие ему рисует его воображение. Он не стремится к воспроизведению повседневно окружающих его существ, ему нужно не это. Он придает богу звериную голову на человеческом теле, он делает ему десятки рук, он его окрашивает в красный или синий цвет. Он поражен гордым, царственным или жестоким видом хищной птицы. Он берет основные черты ее головы, руководствуясь инстинктом, он еще более подчеркивает и преувеличивает очертания, созданные природой, и украшает этой головой торс своего бога войны. Никто и не думает оспаривать созданный миф. Но для того, чтобы постоянно вызывать поклонение, фигура бога должна быть колоссальной, он должен imponировать своими размерами и материальной мощью, так же как совокупностью идей, его создавших. Он должен находиться в темном помещении, далеко от взглядов. Его высекают в углублении скалы, либо помещают в глубине тесной крипты, в которую можно проникнуть, лишь миновав предварительно несколько более или ме-

нее протяженных гrotто. Человек, оформляющий таким образом свою идею, учитывает, что ему подобные, проникая в это подземелье, будут охвачены благоговением и страхом. Он и сам испытывает те же чувства, хотя идол является произведением его рук. Пока он работает над ним, он охвачен стремлением воссоздать плод своего воображения и видит только камень и свой резец. С того самого дня, как идол будет закончен и установлен в крипте, он будет трепетать перед ним наравне со своим соседом, не приложившим рук к созданию идола, и станет ревностным участником культа. Художник обманут своим собственным произведением, в нем исчезнет воспоминание о грубом камне, которому он придавал форму он будет видеть только воплощение своей мысли, он забудет о своем труде, собственное его произведение станет для него божеством, как для прочих людей. И не следует думать, что описанная способность человеческой души свойственна лишь первобытным народам. Она присуща в зачатке всем людям и во все времена. Развитый ребенок вырезает куклу из кусочка дерева. Это грубое изображение связано для него с чувством и мыслями, которых он не находит в первоклассной кукле от Жиру. Он дает ей имя, укладывает рядом с собою спать. Иногда это изображение (мы часто это наблюдали) представляет странное сочетание непонятных форм. Это плод грезы юной души, ощущающей потребность передать мысль, которую никто другой выразить не может. Эта потребность и есть искусство. Искусство есть, следовательно, форма, воплощающая мысль, а художник — тот, кто, создавая форму, добивается внушения через эту форму той же мысли окружающим. Для архитектора искусство есть осязаемое выражение мысли, видимое всем воплощение творческой потребности.

Разве мы не видим ежедневно, как при существующем уровне нашей цивилизации дети и грубые люди предпочитают совершенной гравюре несовершенное, условное изображение? Как они вкладывают в эти несовершенные изображения мысли, которых для них не существует в совершенном произведении? Нужно ли отнестись с презрением к этому чувству, как к последствию невежества? Не думаем. В своей основе это чувство вытекает из чистого родника, это — насущная потребность; правда, за отсутствием руководства она приводит к варварству.

Мы должны дать определение изначальной потребности человека создавать себе идола. Она рождается из взаимодействия следующих идей: 1) любовь к предмету, который человеку удалось создать, — честолюбивое чувство, вызванное актом творчества; 2) мысль об особой святости, приобретаемой освященным предметом; 3) сознание, что удалось выразить божественное начало путем создания вещи, выходящей за пределы окружающей природы. Индус, изготавливая уродливую фигуру с головой слона и с десятью руками, уверен, что он создал нечто сверхъестественное, а следовательно, божественное. Его соседи при виде этого идола будут испытывать чувство

ужаса, — в этом выразится могущество божества. Все народы начинали с изготовления чудовищных статуй, прежде чем перейти к воспроизведению природы. Ранние головы Медузы у греков имеют кабаньи клыки и огромную пасть. Но когда народ, подобный грекам, к примитивному художественному инстинкту присоединяет любовь к прекрасному и, более того, отвращение ко всему уродливому, негармоничному, нестройному, обыденному, он достигает апогея искусства. Греки в конце концов создали из чудовищной головы Медузы маску восхитительной красоты, а между тем, скульптор преследовал все ту же цель: он неизменно стремился вызвать ужас. Однако, по мере того как его окружение становилось более утонченным и культурным, он начинал понимать, что уродство и преувеличение вызывают скорее отвращение, чем страх, и он добился того, чтобы внушить толпе представление о вредоносном и ужасном существе, не изображая его безобразным. Более того, он почувствовал, что культурная среда, в которой он находился, могла быть чувствительной только к прекрасному, что красота была стныне единственно возможной оболочкой, делавшей его идею приемлемой.

Впрочем, если смотреть на вещи нашими глазами цивилизованных людей, подобная эпоха может быть и варварской, т. е. погрязшей в фанатизме, полной предрассудков; она может иметь лишь несовершенные законы, жить под гнетом тирании, невыносимой в наших глазах, не иметь постоянной администрации и полиции, держать в состоянии рабства половину населения, быть необузданной в своих действиях — все это не мешает искусству стать языком, понятным всем.

Мы пытались показать, как просветляют людей первые проблески искусства. Воображение — его источник, подражание природе — его средства. Человек неспособен что-либо сотворить в абсолютном смысле этого слова, — он способен только приблизиться к божественному творению и, собирая отдельные элементы последнего, делать из них нечто составное, являющееся как бы творением второго порядка. Здесь необходимо, однако, делать различие: воображение создает только неуловимые грезы, если в человеке отсутствует какой-то глубокий критерий, заставляющий его придать своим грезам правдоподобное выражение. Этот критерий — разум или, правильнее (во французском языке нет точного слова для выражения этой мысли), его способность рассуждать.

Эта природная способность говорит ему, что чем больше его творения удалены от действительности, тем больше связности и тем более гармоничную форму он обязан придать материальному воплощению, которое должно сделать их общепонятными. Человеческое воображение родило кентавра, т. е. существо невозможное, противоречащее всему, что сотворила природа, животное, имеющее четыре ноги и две руки, две пары легких, два сердца, две печени, два желудка, два живота и т. д. Ирокез способен

задумать подобный абсурд, но лишь один грек сумеет при помощи своего внутреннего регулятора придать этому невозможному существу правдоподобную форму. Способность рассуждать помогает ему подметить, как скреплены, связаны между собою отдельные части животного. Он присоединит позвоночный столб человека к позвоночному столбу коня, плечи последнего уступят место бокам первого. Он с изумительно рассчитанным мастерством пригонит живот человека к груди четвероногого, и самый пытливый человек поверит, что перед ним точное и тонкое воспроизведение природы. Невозможное оказалось столь правдоподобным, что для нас и по сей день еще кентавр — живое существо, знакомое всем наравне с собакой или кошкой. И вот, появляется ученый с томом Кювье в руках, доказывающий, что существо, которое вы как будто сами видели бегающим в лесу, никогда не могло существовать, что оно абсурдно с точки зрения науки, что оно не может ни дышать, ни переваривать пищу, что предположить возможность двух пар легких и двух сердец есть забавнейшее заблуждение... Кто же из двух варвар? Ученый или греческий скульптор? Ни тот, ни другой. Критика ученого доказывает только, что искусство и познание, искусство и наука, искусство и цивилизация отлично могут двигаться независимо друг от друга. Какое мне, художнику, дело до того, что ученый докажет мне невозможность существа, если я ощущаю его реальность, если я хорошо знаю его повадки и нравы, если мое воображение видит его в чаще леса и я наделяю его мыслями и страстями? Зачем же отнимать у меня это мое достоинство? Прибавится ли знаний у ученого, если он докажет мне, что я принимаю химеру за реальность? Греки во времена Аристотеля, без сомнения, достаточно знали анатомию и поэтому понимали, что кентавров не может быть; однако они чтити искусство наравне с наукой и не допускали их взаимного уничтожения. По этому же признаку можно узнать народ не варварский для нас, людей искусства. Сколько неправильностей можно обнаружить в греческой скульптуре с точки зрения науки, сколько ошибок найдет в ней анатом! Но где же источник благородства, как бы озаряющего произведения греческой скульптуры? Почему греческая статуя в музее, искалеченная, оторванная от своего настоящего места, при искусственном освещении, нередко поставленная на нелепый пьедестал, сохраняет осанку благородной простоты, рядом с которой вся прочая скульптура кажется неуклюжей и вульгарной? Разве афинянки все без исключения обладали царственной осанкой и нежной красотой форм? Наверное, нет. Искусство придало их телам неподражаемую прелесть, искусство их создало вторично. Такое искусство может встретиться у других народов, среди иной цивилизации, но при условии, что оно будет пользоваться тем же методом, черпая свой принцип в человеческом воображении и пользуясь природой лишь как средством, скрытые пружины которого надо знать, не будучи его рабом. Скульптор создал кентавра, сделав эту фикцию правдоподобной путем тща-

тельного изучения механизма и мельчайших деталей реального существа; только благодаря исключительно тонкому наблюдению природы, скульптор достиг того, что его творение второго порядка принято всеми, в том числе и поэтом, который, в свою очередь, наделил это существо особым нравом, привычками и мыслями. Можно ли считать, что творения подобного рода свойственны лишь первобытным народам? Разве и в наши дни искусство не вмешивается в дела человеческие, облекая в плоть воображаемые существа? Разве приемы искусства не одни и те же?..

Представьте себе, что вы поэт или романист. Вы намерены придать реальность своему вымыслу. Вы придумываете невозможный факт, например случай с привидениями. Вы знаете, что ваши слушатели не верят в привидения. Что же вы предпримете для того, чтобы этот вымысел, проникнув в их сознание, оставил в нем впечатление реального события? Вы постараетесь описать место действия, придать каждому предмету реальный характер, нарисовать картину, где все предметы приобрели бы вещественность, каждое действующее лицо — четкую и законченную внешность и характер. Вы не оставите ничего туманного и неопределенного, и когда ваша сцена будет подготовлена и ваши слушатели станут ее участниками, ее, так сказать, воображаемыми действующими лицами, вы заставите явиться свое привидение... и тогда все, что было невероятного в вашем рассказе, примет видимость реальности, тем более волнующей, чем естественнее были ваши предварительные описания. Вот подлинное искусство.

Елена в «Илиаде», несмотря на свою красоту, вызывала бы только ненависть, и эта война показалась бы самой комичной экспедицией, если бы автор не был художником в истинном значении этого слова. Если бы он стал описывать прелести Елены, сравнивать их с лилиями и розами, читатель остался бы холоден и чувствовал бы презрение к ней, к ее любовнику, к ее супругу и ко всем грекам и троянцам вместе взятым. Поэт выбирает лучший способ, чем описание белизны ее кожи и синевы ее глаз, — он изображает троянских старцев, как они сидят, обмениваясь самыми горькими замечаниями по адресу супруги Менелая, причины столь долгих страданий и утраты стольких воинов. Мимо старцев проходит Елена, и старцы встают и умолкают перед ее величественной красотой. И тут обнаруживается вся мощь и величие искусства. Начиная с этого эпизода «Илиады», все без исключения читатели оправдывают Париса и понимают ожесточение такого множества героев. Причина этой войны перестает казаться смешной, и все ее несчастья и разрушения приписываются вмешательству судьбы. Поэтому греки будут вечно первенствовать в искусстве. Они расширили, точнее, возвысили человеческие ощущения, инстинкты, страсти и чувства, неизменно подходя к ним с наиболее благородной стороны. Они обладали способностью изображать самые пошлые действия и предметы, никогда не впадая в пошлость. Их подражатели до известной степени приближались к их бла-

городству, никогда не достигая его вполне, ибо для того, чтобы сравниться с ними, недостаточно знать тайны их искусства: нужно еще, подобно им, приобрести симпатию всего народа, обрести благоприятную среду.

«Odi profanum vulgus et arceo», говорит Гораций; но Гораций — как бы грек, попавший на чужбину и окруженный варварами. В Афинах не было поэта, архитектора или скульптора, который мог бы сказать: «Ненавижу невежественную чернь и чуждаюсь ее», потому что в Афинах не было варваров.

Искусство, которое мы находим в греческой поэзии и скульптуре, приуще также архитектуре, ибо народ не является народом-художником, если искусство не накладывает своей печати на все формы, порождаемые его рукой и его мыслью. Кроме того, архитектура, наряду с музыкой, представляет собой форму искусства, где с наибольшей самостоятельностью проявляется творческая способность человека. Здесь нет нужды черпать вдохновение в явлениях природы, — здесь нужно следовать законам, установленным для удовлетворения определенных запросов. Кто устанавливает эти законы? Человеческий разум, его способность рассуждать. Почему искусство берется за простое удовлетворение материальных потребностей? Потому, что искусство родилось вместе с человеком и составляет, может быть, его первичную потребность, пока природа человека не отклоняется от своего истинного пути. Мы были свидетелями следующего случая: мальчик разбил миску своей собаки. Отец говорит ему: «Это дурной поступок. Милка по твоей вине не сможет больше есть, она издохнет с голоду, беги на рынок и купи Милке на свои деньги миску». Мальчика провожают на рынок, но все миски там оказываются раскрашенными; он не покупает ни одной и, вернувшись, говорит отцу: «Я не купил миски». — «Почему?» — «Потому что все миски там разрисованы цветами. Если поставить такую миску перед Милкой, она будет рассматривать цветы и забудет про еду». Со стороны ребенка это скорее плутовство, чем наивность. Но пусть ребенок, рассуждая так, оберегает свои интересы, тем не менее он в виде доказательства использует силу воздействия искусства, этим он, как нельзя более, прославляет искусство. Никто не учил его, что цветы, нарисованные на посуде, могут заставить забыть про пищу; это его собственное наблюдение, он сам понял, что искусство — сила и что оно овладевает воображением. Это прирожденное чувство и заставляет человека украшать собственный дом и храмы, воздвигнутые в честь божества, независимо от того, рожден ли этот человек в первобытном или цивилизованном обществе.

Это врожденное чувство может быть заглушено только воспитанием, и, к сожалению, последнее слишком часто приводит к этому печальному результату в эпохи, гордящиеся тем, что они далеки от варварства. Художественный инстинкт, пожалуй, самый тонкий из всех инстинктов, потому что он появляется у человека, едва тот начинает видеть и чувствовать; за-

глушить его чистоту не трудно; развить его — дело трудное во все времена, а в особенности в окружении такой цивилизации, как наша, которая посредством определенных правил и доктрин стремится управлять каждой личностью. Нельзя управлять искусством народа, — можно лишь создать благоприятную атмосферу для его развития. Именно это было прекрасно понято греческой цивилизацией, именно в этом заключается ее величайшая слава, которая погибнет только с концом мира.

Непоправимая беда нашей современности — в том, что мы опоздали. Древние, жившие раньше нас, предвосхитили прекрасные и простые идеи, которые могли бы возникнуть у нас. Мы не можем уже, как они, свести все в единую систему. Наша роль в искусстве исключительно трудна. У нас бесконечное количество старых предрассудков, старых привычек, связанных с умершей цивилизацией, и в то же время мы имеем собственные современные потребности, привычки и обычаи. Мы, однако, подобно древним обладаем способностью рассуждать и до некоторой степени способностью чувствовать. При помощи этих-то двух способностей мы и должны искать истинное и прекрасное. Я убежден, что можно усовершенствовать вкус нашего поколения, приучив его рассуждать. Заметьте, что в большинстве случаев рассуждение осмысливает приговор, вынесенный вкусом. Очень часто (а может быть, всегда) чувство вкуса есть не что иное, как бессознательное рассуждение, ход которого от нас ускользает. Приобрести вкус есть не что иное, как усвоить привычку к добру и красоте, но, чтобы усвоить привычку к прекрасному, нужно уметь найти его, иначе говоря, выбрать; для того, чтобы сделать выбор, мы призываем на помощь нашу способность рассуждать. Мы видим здание: сначала наш ум очарован, мы говорим: «вот прекрасный памятник»; но для нас, художников, недостаточно приговора инстинкта, и мы задаем себе вопрос: «но почему же это здание прекрасно?» Мы стремимся раскрыть причину произведенного им на нас впечатления; и для того, чтобы обнаружить эти причины, нам приходится прибегнуть к нашей способности рассуждать. И мы стремимся проанализировать в отдельности все части пленившего нас произведения для того, чтобы суметь перейти к синтезу, когда мы сами начнем создавать. Такой анализ труден в наше время, ибо мы стеснены окружающими нас предрассудками и доктринами, из коих каждая обладает странной претензией на абсолютность. Мы попытаемся, однако, избавиться от этих предрассудков и доктрин.

Я полагаю, что теперь стало ясно, как цивилизация может находиться на ступени варварства и в то же время иметь высоко развитое искусство, как узнается «присутствие» искусства в произведении человеческих рук, как случается, что искусство скрывается в хижине или пещере и, наоборот, отсутствует во дворце или в самом обширном храме. Мне остается только указать, каковы социальные условия, наиболее благоприятные для разви-

тия искусств. Мы полностью разрешим этот вопрос в наших дальнейших беседах; сегодня мне придется ограничиться установлением нескольких принципиальных положений. Искусства расцветали и хирели при самых различных формах социального устройства: при теократическом правлении Египта, при изменчивом и причудливом правлении греков, при бюрократическом правлении римлян, при олигархических или анархических республиках Италии и при феодальном гнете средних веков. Следовательно, то, что называется формой правления, не оказывает никакого влияния на искусство. Наоборот, искусства развиваются успешно лишь тогда, когда они, так сказать, спаяны с нравами народа, когда они являются правдивым языком народа; они приходят в упадок, когда отрываются от быта, чтобы образовать как бы отдельное государство, и становятся как бы особой культурой; мы видим, как они тогда начинают понемногу замыкаться в рамки школ, изолироваться, и вскоре их язык перестает быть языком народа. Тогда искусство становится чужестранцем, которого изредка принимают, но не допускают в свою повседневную жизнь. Люди привыкают обходиться без него, так как оно мешает, вместо того чтобы помогать; оно претендует на власть, уже не имея подданных. Искусство может существовать, лишь будучи свободным в своем выражении, но подчиненным собственному внутреннему принципу; оно умирает, когда забывается его внутренний принцип и когда его выражение порабощается. Искусство увяло у греков, когда гений этого народа был задушен римским бюрократизмом и когда преки захотели строить в Афинах здания по образцу римских. Ближе к нам, в средние века, искусства шаг за шагом следуют за бытом народа, среди которого они развиваются. В XVI веке они принимают участие в большом интеллектуальном движении эпохи; при Людовике XIV они еще служат живым выражением нравов того времени; но, как и эти нравы, они представляют собой какое-то исключение, какое-то театральное представление, кончившееся вместе с царствованием этого короля. С тех пор наши нравы своеобразно изменились, а искусство по форме осталось таким же, как в XVII столетии (так говорят, по крайней мере). На принципы же его давно махнули рукой; наши читатели убеждаются в этом.

Мы видим, что все первобытные цивилизации обладают более или менее одинаковой творческой способностью в области искусства, что у них одинаковые физические и интеллектуальные потребности и что выражаемые ими в определенной последовательности идеи весьма просты и ограничены. Задача художника в таких условиях сравнительно проста: ему не приходится загромождать свою память множеством деталей, парализующих в наше время непосредственные душевные порывы. Он не обязан знать все то, чему мы должны научиться. Первую из всех наук, науку человеческого сердца, легко постигнуть, когда жизнь протекает на лоне природы или на площади, и когда все участвуют во всем, как это имеет место у наро-

дов с мало развитой цивилизацией. Чувства, страсти, пороки и добродетели, вкусы и потребности гораздо ярче проявляются во-вне у людей первобытных, чем у людей, живущих в высоко цивилизованном обществе. Художнику — а он прежде всего наблюдатель — благоприятен общественный строй, несложный механизм которого постоянно на-виду. Возьмем только древние народы, чье искусство доступно точной оценке с нашей стороны, т. е. египтян, греков, как западных, так и восточных, и этрусков; мы находим в живописных и скульптурных произведениях их художников знание жеста, настолько правдивое и тонкое, что оно вызывает наше восхищение, и нам кажется, что они никогда не будут превзойдены. С тем же умением мы встречаемся на Западе в XII веке. Конечно, французские скульпторы и живописцы XII столетия не брали наглядных уроков стиля, стоя перед фиванскими барельефами или перед этрусскими и греческими вазами; но они шли именно тем же путем, каким шли и египетские, греческие или этрусские художники. Наблюдательность египтянина, грека, этруска и француза направлялась на одни и те же внешние признаки. Между тем, жест (поскольку мы говорим о нем) может быть воспроизведен пластическими искусствами только тогда, когда он выражает чувство целостное, т. е. простое, а чувство бывает простым только у примитивных людей. В высоко цивилизованном состоянии всякое чувство становится сложным и расчлененным. Дикарь видит смерть своей жены, ему понятно только одно — это потеря существа, с которым он жил. У цивилизованного человека к чувству боли, непосредственно вызванному фактом смерти, примешивается ряд других чувств: заботы, опасения, возникающие и исчезающие надежды на получение наследства, изменение всех деталей весьма сложного бытового уклада. Разве можно выразить одним жестом столько различных чувств? Наоборот, по жестам людей можно судить о различном уровне их цивилизации. Люди высоко цивилизованные уже больше не жестикулируют... Что же тогда делать художнику-пластику? Он воспроизводит истолкование жеста, которое создали его предшественники в эпоху низшей цивилизации. Помимо трудности воспроизводить чужое истолкование, эта копия второй степени кажется фальшивой, преувеличенной; художника перестают понимать. Он ищет стиль и говорит с ним в обществе людей, неспособных понять, что такое стиль, в то время как примитивный художник вкладывает стиль, сам того не подозревая, во все свои произведения, и его понимают все.

То, что сказано нами о жесте, можно повторить в отношении всего, что относится к области искусства. Архитектору легко выстроить храм боже-ству, когда это божество есть миф, олицетворяющий страсть, добродетель или даже какую-нибудь часть созданного жизненного уклада, ибо этот миф имеет тело, осязаемую внешность и отличительные признаки, — одни атрибуты ему подходят, другие, наоборот, противоречат его облику. Гораздо

труднее воздвигнуть храм единому богу — христианскому богу, соединяющему в себе все: он властвует над всем, он есть начало и конец, он же есть и пространство; как построить ему жилище, когда он вездесущ, как перевести на язык камня абстрактную идею бога и убедить людей в том, что здание может служить обителью христианского бога? Художники средне-вековья пытались, однако, это сделать и не без успеха. Как они этого до-стигли? Они сделали из христианской церкви как бы прообраз всего сотво-ренного; они превратили ее в собрание всех предметов, сотворенных в мире видимом и невидимом, как бы во вселенскую эпопею из камня. Кто виноват в том, что задача оказалась трудной?

Нам поэтому не следует кичиться нашей эпохой; мы должны осмотреться много раз, прежде чем бросить эпитет «варварский» по адресу тех, кто пред-шествовал нам на стезе искусства. Я не принадлежу к числу людей, разо-чарованных в настоящем и с сожалением обращающих свои взоры к прош-лому. Прошлое ушло от нас, но мы должны исследовать его заботливо и честно, стремясь не к тому, чтобы возродить его, но к тому, чтобы узнать его и пользоваться им. Я против того, чтобы навязывать воспроизведение форм искусства античности, народов средневековья или академий Людови-ка XIV именно потому, что эти формы служили выражением нравов своих эпох и что наши нравы XIX столетия не похожи ни на нравы греков или римлян, ни на нравы феодальной эпохи или XVII столетия, но принципы, которыми руководствовались художники прошлого, были неизменно прав-дивы, неизменно одни и те же, и они не изменятся никогда, пока люди будут сделаны из одного теста. Попытаемся же снова подчиниться этим неизмен-ным принципам, посмотрим, как наши предшественники воплощали их в формах, выражавших культуру их эпохи, и смело двинемся вперед по пути, именуемому путем прогресса. Будем изучать, руководясь нашим разумом, ибо эту способность мы еще не утратили среди хаоса современности.

Начиная со второй беседы, мы перейдем к нашему основному предмету. Читатели, надеюсь, простят нам длинное введение.

БЕСЕДА ВТОРАЯ

О древнейших конструкциях. Обзор архитектурного искусства у греков

В предыдущей беседе я пытался определить, что я понимаю под искусством, дать представление о том, как оно развивается, в чем заключаются его приемы и каковы его различные выражения. Теперь нам придется сузить нашу тему, занявшись более детально одной из форм искусства — архитектурой. Я только попутно буду говорить о догреческой архитектуре, так как моя цель — показать читателям системы, применявшиеся западными народами, у которых дух, пути и методы были направлены к идее беспрерывного прогресса. Греки же первые проложили путь западным цивилизациям. Они первые освободились от покровов, которыми, казалось, был окутан древний Восток и которыми он, казалось, навеки хотел окутать весь мир. Подойдем прежде всего вплотную к предмету нашей беседы.

В Греции и в греческих колониях существуют памятники глубокой древности, изучение которых представляет огромный интерес для археологии. Однако эти памятники знакомы мне недостаточно хорошо, чтобы распространяться об их истории, их происхождении, их конструкции и их назначении. Я не хотел бы навлечь на себя упреков в том, что я распространяюсь о предметах, мало мне известных. Другие профессора, более глубокие знатоки этих памятников, в другом месте доложат о своих изысканиях. То, что я мог бы сказать о памятниках, которых я не видел, не зарисовывал, не исследовал до мельчайших деталей, не анализировал, которые я представляю себе только по существующим описаниям и изображениям, далеко не стоило бы ученых рассуждений лиц, посвятивших долгие годы этим изысканиям и исследованиям. По возможности, я буду говорить только о том, что видел сам, т. е. о том, что архитектор может описать и оценить с полной точностью.

Признаюсь также, что я решаюсь высказываться о происхождении, качестве, поступательном движении, недостатках и упадке искусства только

в тех случаях, когда у меня был достаточный досуг, чтобы внимательно изучить это искусство, проникнуть в его тайны и узнать его язык. Не питая уважения к предвзятым идеям и не обладая счастливой способностью рассуждать о предметах, недостаточно мне знакомых, я предпочитаю молчать и надеюсь, что читатели меня за это только поблагодарят.

Некоторые писатели и ученые высказывали мнение, что греческие храмы из камня и мрамора представляют собою в смысле конструкции не более, как пережиток традиции деревянного строительства. Гипотеза эта, может быть, и остроумна, но, по-моему, не основана на внимательном изучении памятников. Первые, высказавшие эту гипотезу, не знали греческой архитектуры или знали ее весьма поверхностно. Как всегда бывает, последующим авторам, писавшим по этому вопросу, было легче повторить эту гипотезу, чем критически проверить, следует ли ее считать вероятной или же ее надо оспаривать. «Греческий храм, — говорило большинство авторов, занимавшихся архитектурой этого народа, — возник из деревянной конструкции. Колонны — это отесанные древесные стволы; капители — деревянные бруски, которые для колонн играют роль выступающих подбалок, принимающих на себя нагрузку поперечной балки; триглифы — это торцы балок портиков; наклонный слезник — это доска, прибитая к концам стропильных ног, и т. д.». На первый взгляд все это кажется правдоподобным, однако сейчас же возникает первое возражение против указанного толкования. Ведь древнейшие деревянные постройки имеют круглую форму, они состоят из ряда поставленных по окружности древесных стволов, верхушки которых соединены в форме конуса. Сам Витрувий, автор, у которого неплохо справиться ввиду его древности, Витрувий, собравший все легенды, созданные, повидимому, современными ему школами, о происхождении ионийской и коринфской капителей, Витрувий, которого мы, несмотря на все наше к нему уважение, должны все же признать посредственным критиком, — Витрувий говорит о первобытной деревянной хижине, будучи далек от того, чтобы приписать ей формы, принятые дорийскими храмами*:

«Сначала они ставили развилины, переплетали их ветками и покрывали эти стены глиной. Другие строили стены из высушенных комьев глины, скрепляя их сверху лесом, и для защиты от дождя и зноя покрывали тростником и листвою. После же, так как такие крыши не могли выдержать дождей в зимнюю непогоду, они стали делать скаты и отводили воду по обмазанной глиной наклонным крышам» (кн. II, гл. 1).

Дальше текст Витрувия становится еще любопытнее:

«Что это возникло и установилось так, как описано выше, можно заключить из того, что и до наших дней у зарубежных народов здания строятся из такого же материала; например, в Галлии, Испании, Лузитании и Акви-

* Витрувий всюду цитируется в переводе Ф. А. Петровского (изд-во ВАА. 1936).

тании их кроют дубовым гонтом или соломой. У колхидян на Понте, благодаря изобилию лесов, кладут лежа на землю цельные деревья справа и слева на таком расстоянии друг от друга, какое допускает длина деревьев, а на концы их помещают другие, поперечные, замыкающие внутреннее пространство жилища. Затем, скрепляя по четырем сторонам углы положенными друг на друга бревнами и таким образом выводя бревенчатые стены по отвесу к нижним бревнам, они возводят вверх башни, а промежутки, остающиеся из-за толщины леса, затыкают щепками и глиной. Так же они делают и крыши: обрубая концы поперечных балок, они перекрещивают их, постепенно суживая, и таким образом с четырех сторон выводят их вверх в виде пирамид, покрывая их листвою и глиной, и варварским способом строят на башнях шатровые крыши.

Наоборот, фригийцы, живущие в степных местностях, нуждаясь в дереве из-за недостатка лесов, выискивают естественные холмы, прокапываются внутрь их и, прорывая ходы, расширяют пространство, насколько допускают природные условия. Сверху же, соединяя вместе шесты, делают конусообразные крыши, покрывают их тростником и хворостом и насыпают над жилищами огромные земляные кучи. Таким образом сделанные постройки чрезвычайно теплы зимой и очень прохладны летом. Некоторые делают крытые шалаши из болотного пороста. Да и у других народов в некоторых местах совершенно таким же способом устраиваются хижины из камыша. Точно так же и в Массилии можно видеть кровли, крытые не черепицей, а землей, сбитой с рубленой соломой. В Афинах на Ареопаге до сих пор существует такой остаток древности с крышей из глины. Также и на Капитолии может напомнить и дать понятие о древних обычаях хижина Ромула, а в крепости — соломенные крыши святилищ».

Приведенные примеры доказывают, что древнейшая деревянная хижина своим расположением никак не похожа на греческий храм; это почти всегда либо конус, либо пирамида; действительно, у человека, которому нужно построить себе убежище из деревьев, первой мыслью является расположить их по окружности и собрать их верхние концы. Африканские дикари поступают так и теперь.

Перейдем, однако, к деталям. Предположим, что человеку, незнакомому с тонкостями строительной техники, нужно положить деревянные брусья на столбы; предположим, что человек этот, обладая живым умом, — который, несомненно, был присущ и исконному населению Греции, — изобрел уже если не пилу и фуганок, то по крайней мере топор; при решении вопроса, как поставить в ряд столбы (это является необходимым условием, раз ему нужно соединить их поперечной балкой), первой его мыслью будет отесать их, поскольку весьма трудно выравнять по прямой линии неотесанные древесные стволы, так как они неизбежно имеют ту или иную кривизну. Этот сообразительный человек (не забудем этого условия) заметил, что бревна,

лежащие горизонтально и имеющие опорные точки у концов, прогибаются от собственной тяжести, тем более, когда они несут нагрузку; и вот он помещает между столбами и перекладиной специальный брус-подушку, промежуточную часть, которая должна уменьшить пролет перекрытия; возьмет ли он для этой цели деревянный параллелепипед с квадратным основанием, как показано на рис. 1(А), т. е. деревянную часть, которую трудно получить, поскольку ее ширина больше диаметра столба и в особенности поскольку ее трудно вырезать и выравнять без помощи пилы? Конечно нет, тем более, что эта капитель, этот параллелепипед с квадратным основанием, лишь очень незначительно уменьшит пролет балки. Он не станет затра-

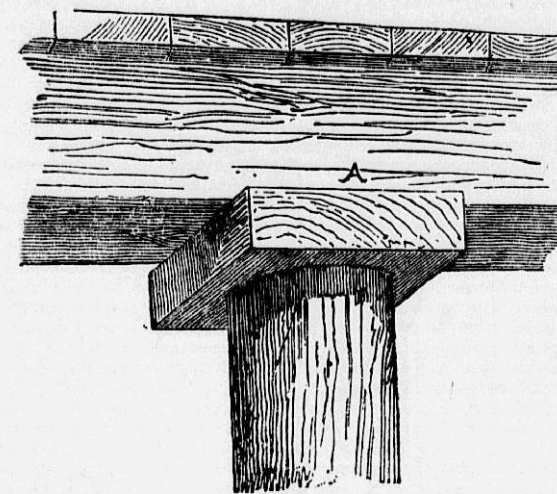


Рис. 1

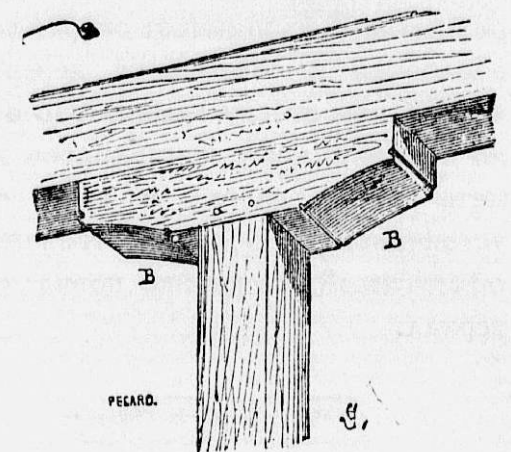


Рис. 2

чивать так много труда ради столь незначительного результата. Он отрежет кусок дерева порядочной длины и ширины, равной ширине столба; поместив его между верхом столба и перекладиной, он достигнет действительного уменьшения прогиба последней при помощи двух больших выступов В, как это показано на рис. 2. Это и есть настоящая деревянная конструкция, ее именно и воспроизводят в камне архитектурные памятники Индии и даже открытые недавно памятники Ниневии. Столб, отесанный с четырех сторон, имеет четыре неудобных ребра; древнейший конструктор стесывает их и приходит к форме призмы с восьмиугольным основанием. Цилиндрическая форма для вертикальных опор применяется плотниками наименее охотно, так как она для своей установки требует наиболее продолжительной плотничной работы, поскольку необходимо выстрогать бревно. Любой плотник подтвердит вам это. Здесь надо мимоходом отметить, что при установлении генетических теорий всегда полезно обратиться к ремеслам, в приемах которых еще живы традиции примитивных методов работы.

Первобытная архитектура народов древнего Востока (бывшая колыбелью всех искусств) более других дает нам, как в целых ансамблях, так

и в деталях, примеры воспроизведения в камне деревянных конструкций. Индийские архитекторы, например, дошли до того, что на потолках храмов, высеченных в скалах, воспроизводили потолочные балки и доски. Существует множество китайских домов, имеющих деревянные портики, архитравы которых подпираются столбами с подкосами из гнутого дерева, как показано на рис. 3; в криптах Ганеши и Куттаке в Индии мы находим столбы той же формы (рис. 4)*. Столбы в одном из храмов Аджанты имеют также указанную структуру (рис. 5). В обоих примерах подкосы и подбалки, несущие архитрав, высеченный в скале, очевидно, воспроизводят деревянные части. Самый ствол, имеющий четырехгранное основание и переходящий в восьмигранник, а на рис. 5 — в шестнадцатигранник, снова переходящий выше в восьмигранник и далее в четырехгранник, напоминает скорее приемы обработки и соединения деревянных частей, чем отеску камня. Это очевидно всякому, кому приходилось применять кусок дерева в виде опоры, устойчивой, хорошо поставленной и облегченной, насколько позволяет материал.

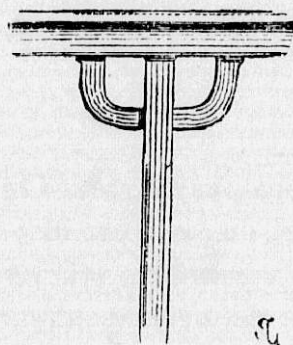


Рис. 3

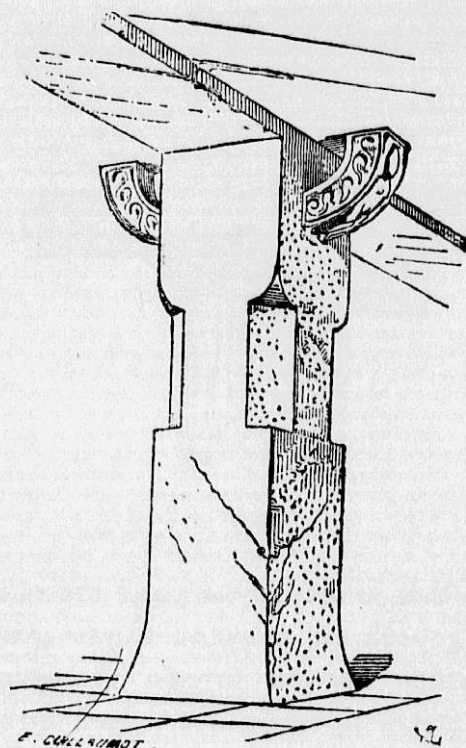


Рис. 4

Мы знаем все капители из руин Персеполя. Многие из них имеют форму, показанную на рис. 6. И вот, в тех же краях, в Ассирии, в Иране, еще теперь можно встретить крестьянские хижины, потолки которых покоятся на столбах с развилками, как изображено на рис. 7. Эти столбы, вне всякого сомнения, служат прообразом указанной формы каменных капителей из Персеполя. Эта вилообразная форма имеет двойное преимущество: она не только облегчает подушку на колоннах фасада, но позволяет также уло-

* См. „The illustrated handbook of architecture: being a concise and popular account of the different styles of architecture prevailing in all ages and countries“ by J. Ferguson, London 1855, vol. I.

жить в развилках перпендикулярно фасаду деревянные балки, несущие деревянный накат, который, таким образом, оказывается уложенным на одном уровне с подушкой фасада. Рис. 8 поясняет это примитивное устройство деревянной конструкции, где строитель стремился избежать сопряжения

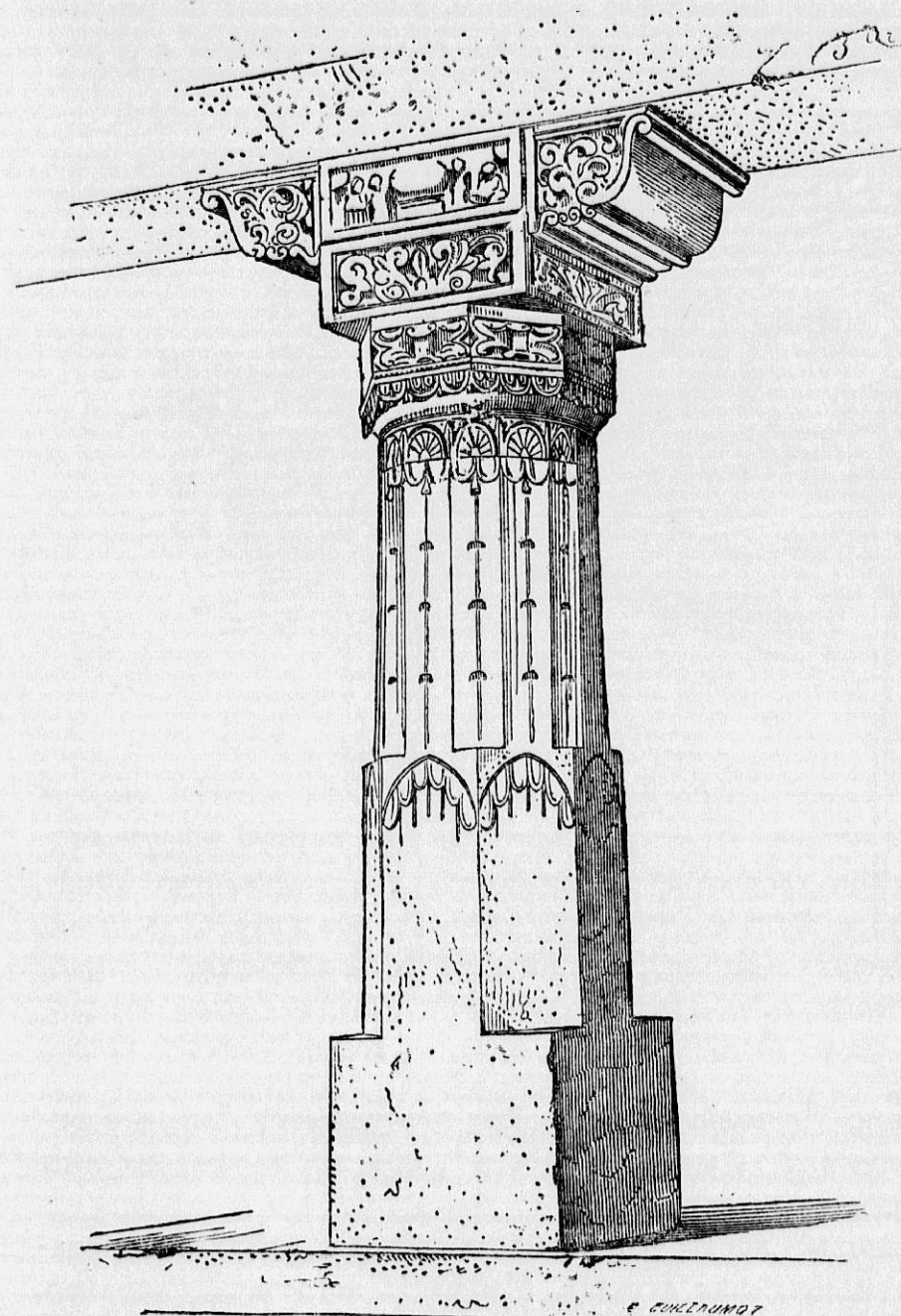


Рис. 5

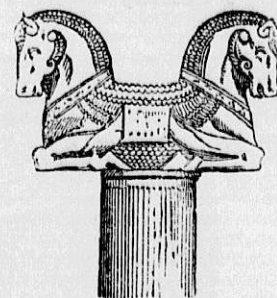


Рис. 6

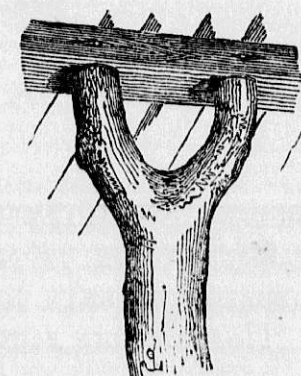


Рис. 7

(или врубки) шипом, которое стало применяться после усовершенствования инструментов и всех строительных приемов. Вот эти-то деревянные постройки, вероятно, и воспроизводились в камне народами Азии. Все, что дошло до нас из памятников их архитектуры, возведенных из тесаного кам-

ня или высеченных в скале, с полной наглядностью подтверждает наше положение. Однако приемы эти не имеют никакого отношения к греческому храму. Нужно ли нам искать более разительных примеров? Посмотрите на малоазиатские гробницы, целиком высеченные в скале; каждый может составить о них представление, перелистав гравюры, выполненные по рисункам Тексье; пролеты этих подземелий до полной иллюзии сходны с дере-

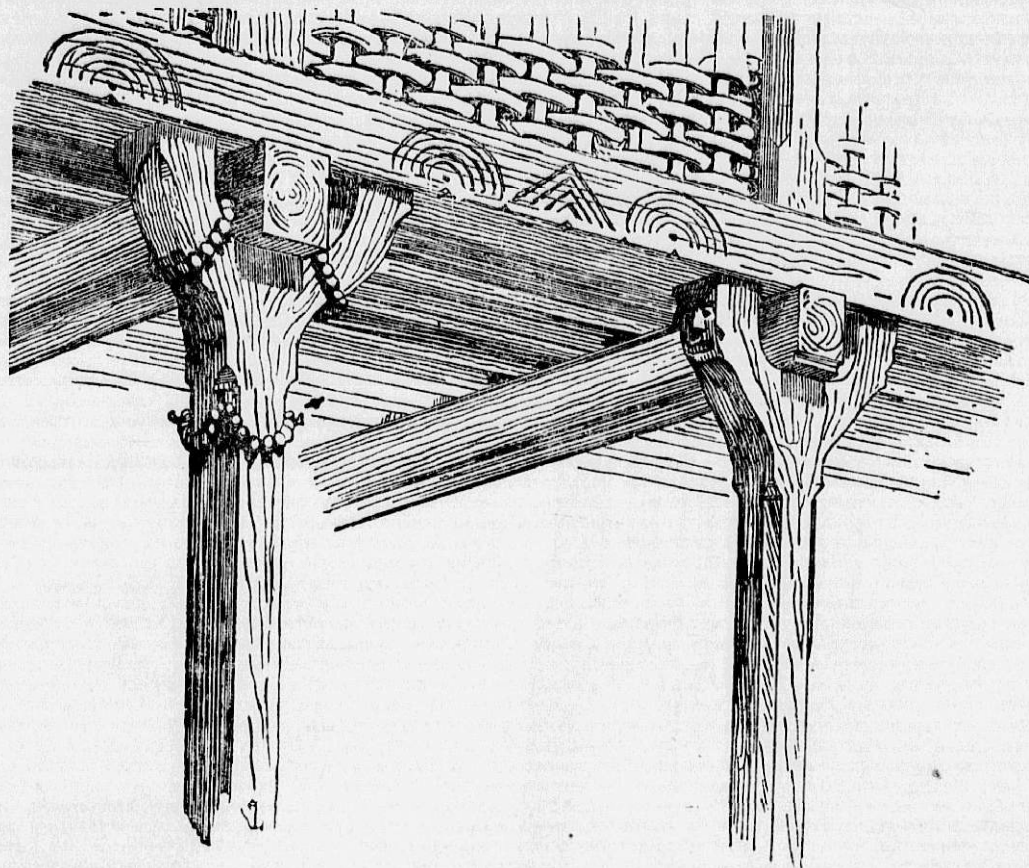


Рис. 8

вянными конструкциями. Древнейшие постройки центральной Америки открывают глазу наблюдателя те же особенности *, ибо все зарождающиеся цивилизации идут одинаковым путем.

Подражание деревянным конструкциям наблюдается в древнейших зданиях Востока даже в мельчайших деталях. Мы часто встречаем, например, в верхней части столбов расположенные один над другим завитки, образующие украшения, показанные на рис. 9. Разве не очевидно, что эти завитки — не что иное, как стружки, стесанные плотником, отесывающим деревянные столбы? Орнамент содержит бусы из зерен и множество других изображений, легко вырезаемых на дереве, на которые столь щедры

* Как, например, в Чунджуджу, в Зайи.

первобытные народы, имеющие много досуга. Переходя от деталей к ансамблям, мы находим в Индии ряд каменных культовых сооружений, странным образом напоминающих описанную Витрувием пирамиду из дерева, т. е. постройку из древесных стволов или бамбуковых палок, положенных друг на друга горизонтально уступами от основания к крыше *. Другие здания напоминают огромные корзины, сплетенные из бамбука и украшенные гирляндами бус, фигурками, завязками, кольцами.

В Индии до сих пор строят дома из бамбуковых решеток, установленных вертикально, промазанных глиной и перекрытых другими решетками, на которых лежит крыша из древесных листьев, соломы или тростника (рис. 10). В той же стране древнейшие каменные здания воспроизводят эту

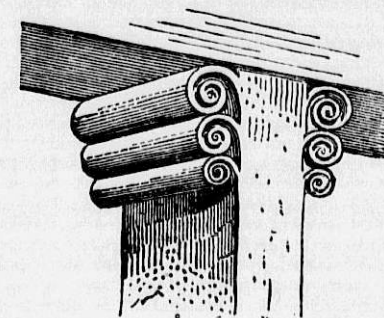


Рис. 9

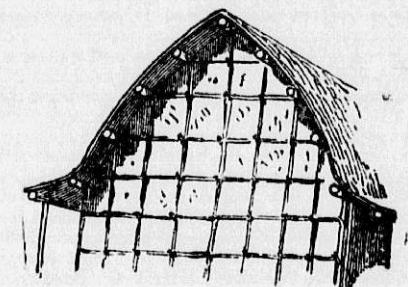


Рис. 10

форму. Чтобы закончить наш общий обзор деревянных конструкций, отправимся в Британский музей посмотреть на известную ликийскую гробницу, воспроизводящую в более прочных материалах архитектурные памятники, которые в отдаленную эпоху строились в этой местности, несомненно, из дерева. Разве это не громадный деревянный саркофаг, в котором ясно видны все части — врубка, переплет, вплоть до носилок для переноски саркофага? Изучим внимательно рисунок (табл. I) этого любопытного памятника, высеченного из трех каменных блоков. Разве не кажется, что это — деревянная конструкция, состоящая из стоек, поперечин, перекладин и филенок? Разве это не деревянная крышка, поставленная на саркофаг, высеченный из глыбы мрамора? Скульптура на гробнице заставляет предположить, что последняя относится к очень ранней эпохе. Если это не так, то гробница достаточно ясно свидетельствует о том, что народы Малой Азии и Греции, воспроизводя в камне деревянные конструкции, передавали их весьма откровенно. Здесь модильоны, или мутулы, не повернуты лицевой стороной книзу, как в греческих храмах, вертикальные стойки имеют квадратное, а не цилиндрическое сечение; крыши представляют собой подлинные щипцы,

* Храм в Баролли, пагода в Конарук и т. д.

образованные скатами, на которых лежат горизонтальные прогоны, несущие изогнутую, а не прямолинейную крышу, что соответствует первичным особенностям деревянных домов. Конек крыши состоит из двух досок, покрытых с лицевой стороны резьбой. Брусья настила врезаны в продольные балки, чтобы избежать зазора. Концы брусьев верхнего настила зажаты между двумя схватками. Нижние концы четырех вертикальных стоек врублены в брусья нижней обвязки, служившие ручками, которые очень ясно видны на рисунке. Памятник этот обнаруживает любопытный факт, который свидетельствует, во-первых, о том, что первоначально у этих народов тело клали в каменный или мраморный саркофаг, покрывавшийся затем деревянным саркофагом, а во-вторых, о том, что греческий храм является каменной конструкцией, а не воспроизведением конструкции деревянной.

Заметьте, между прочим, что гигантский восточный материк, простирающийся от Китая до Каспийского моря, до Черного моря и до Персидского залива, во все времена, благодаря наличию высоких гор, благодаря исключительному плодородию долин, величине орошающих их рек, благодаря своим болотам и своему климату, изобилует лесом всех пород. В Греции же никогда не было ничего подобного. Я охотно допускаю, что ее ныне оголенная почва могла некогда вырастить немало лесов; но каковы могли быть эти леса по сравнению с теми, что так буйно растут в Индии? Разве в Греции росли когда-нибудь такие гигантские бамбуки и тростники, столь удобные для строительства? Если существовал когда-либо на греческой почве строительный лес, он, несомненно, быстро был уничтожен. Рассмотрим же греческий храм.

Прежде всего, какова была программа? Надо было выстроить *целлу* — замкнутое помещение, окружив ее портиками, чтобы защитить ее и укрыться самим. Нет ничего проще. Четыре стены с дверными проемами; вокруг — опоры, несущие плоские перекрытия, защищенные, в свою очередь, выступающим карнизом; надо всем — два ската для стока дождевых вод с боков, где нет входов. Чисто рациональная программа. Каковы средства для ее выполнения?

Архитектор ищет по соседству карьер. Он его обязательно находит, потому что Греция и Сицилия изобилуют известняками, а греческие города обычно строились на плато или на склонах холмов, вследствие чего греческий город имеет акрополь — каменный холм, созданный природой или человеческими руками, вокруг которого группируются жилища и общественные здания. Поблизости имеются мысы и горы, доставляющие обильное количество материалов. Карьер найден; однако архитектор не имеет мощных машин, которыми нас снабдила современная техника; он располагает лишь мускульной силой своих рабов. Он поэтому, естественно, будет стремиться избежать трудностей, связанных с отдаленными перевозками тяжелых глыб. Однако традиции его искусства, искусства, пришедшего из Египта и

с Востока, как раз требуют применения материалов значительных размеров; они допускают только вертикальные опоры и плоское перекрытие; следовательно, ему надо согласовать требования этого искусства с доступными ему техническими средствами. Вот как он поступает. Окружающие трудности его не останавливают, — наоборот, они становятся мощным стимулом для его художественного гения и претворяются в *искусство*. Греческий архитектор справедливо полагает, что *целла* его храма может быть сооружена из мелкого материала, она состоит из стены, имеющей две видимых лицевых поверхности, внутри и снаружи храма. Две лицевых поверхности — это два слоя камней. Выстроить стену нормальной толщины из материала, не достигающего этой толщины, но состоящего из квадратов только с одной отесанной поверхностью, образующих лицевую сторону стены, подобно двум сложенным толстым плитам, — это идея, мало достойная строителя, но вполне достойная логически мыслящего человека. Греки чрезвычайно логичны, и вот наш архитектор приказывает высекать в карьере квадраты, имеющие каждый только одну лицевую сторону; из этих-то квадратов он и воздвигает *целлу*. Между тем, он замечает, что его двухсторонняя кладка образует две несвязанные стены; чтобы скрепить их, он помещает на некотором расстоянии один от другого длинные камни, уложенные тычком. Ему нужны вертикальные опоры, колонны; он понимает, что эти изолированные столбы для большей устойчивости должны быть сложены из глыб максимальных размеров. Как самые карьеры, так и доступные ему средства перевозки редко позволяют воздвигать монолитные столбы. В карьере он выбирает наиболее толстые слои породы, у самого откоса, там, где пласты известняка выходят наружу; он намечает на верхней поверхности пласта круг, диаметра, выбранного для будущей колонны; вокруг он велит рыть ров такой ширины, чтобы в нем мог поместиться каменотес; таким образом он вытесывает цилиндр из целого куска породы. Добравшись до нижней поверхности пласта и полностью вскрыв ров со стороны откоса, он отваливает на сторону свой цилиндр, т. е. кладет его на бок, а потом опускает его, как каток, вниз, под откос. Там он делает квадратное отверстие в центре каждого из оснований цилиндра, он прилаживает по стержню в каждое отверстие; затем при помощи рамы и канатов он катит барабаны колонн до самого храма. Следовательно, техническая необходимость заставляет его применить для наиболее объемистых глыб цилиндрическую форму, как наиболее удобную для передвижения. Все, что здесь сказано, отнюдь не гипотеза: каждый может видеть близ Селиунта в Сицилии карьеры, которыми пользовались обитатели этой греческой колонии. Место это, известное до сих пор именем *Cava di Casa* (строительный карьер), дает нам представление о всех последовательных операциях. Мы видим там огромные цилиндры диаметром не менее 3 м 50 см и высотой в два-три диаметра, до сих пор еще не отделенные от известкового пласта, другие

от собственной тяжести скатились до самого низа откоса, третьи остались в пути; четырехугольные отверстия выдолблены в центре обеих плоскостей цилиндра. Жестокое разрушение многолюдного Селинунта, произведенное карфагенянами, остановило эти глыбы на пути их следования к месту назначения. Никакие древние развалины не производят такого глубокого впечатления, как эти еще свежие следы человеческой работы, которая, кажется, остановилась только вчера. Но колонны храма — не единственные элементы постройки, которые должны обладать огромным объемом. Перемычки, уложенные по колоннам, при больших размерах храма будут по необходимости иметь также значительную кубатуру. Греческий архитектор при добычании этих каменных блоков поступит так же, как и при возведении стен целлы; он составит их из двух длинных противоположащих камней: одного — лицевой стороной наружу, а другого — внутрь портика, с зазором между ними. Опыт вскоре покажет ему, что метод этот, кроме большей легкости перевозки, обладает еще и другими преимуществами. Дело в том, что известковый камень, в том числе и мрамор, часто имеет трещины по слою, незаметные во время добычи, но обнаруживающиеся позднее, под давлением выше лежащих частей конструкции, и вызывающие непоправимый перелом перемычки. Между тем, два уложенных рядом архитрава удваивают прочность перекрытия, ибо если один из них дефектен, то другой, спаренный с ним, может выдержать тяжесть и предупредить неминуемый обвал. Поэтому греческий архитектор неизменно пользовался этим методом, когда употреблял известняки незначительной прочности, вроде сицилийских. Все материалы для храма, доставленные на площадку, наш архитектор поднимает и укладывает на место самыми остроумными способами. При установке цилиндрических барабанов колонн он использует четырехугольное отверстие в центре одной из постелей; придав его вырезу форму ласточкина хвоста, он воспользуется волчьей лапой для подъема камней, или же, стесав на цилиндрической поверхности несколько сантиметров, он оставит два шипа, которые помогут ему удержать канат, поднимающий камни на их места, ибо при кладке насухо без раствора и без закрепления они придут на предназначенное для них место подвешенными, а раз они уже стали на место, их нельзя больше сдвинуть. Все способы подъема на веревках должны быть скомбинированы таким образом, чтобы нижняя постель оставалась совершенно нетронутой. Капители легко поднять в вертикальном положении, пользуясь углами абака. Куски архитрава, длинные и тонкие, укладываемые конец к концу и имеющие, следовательно, две скрытых стыковых поверхности и одну или две лицевых стороны, а также видимую снизу нижнюю постель, или соффит, должны быть привязаны и подняты за торцы. Архитектор подготовит подъем этих камней на веревках, выдолбив на торцевых поверхностях каждого камня желобок, достаточно глубокий, чтобы пропустить в него свободно скользящий канат, как

показано на рис. 11. Когда камень встанет на место, он вытащит канат из желобка. Сухая укладка камней осуществлялась греками с редким совершенством. Камни в этом случае нельзя было поднимать на носилках по подмостям лесов на разную высоту и укладывать при помощи рычагов на штыри, как это делается теперь. Их нужно было поднять над тем самым местом, куда их предстояло уложить, и затем опустить, осторожно и точно.

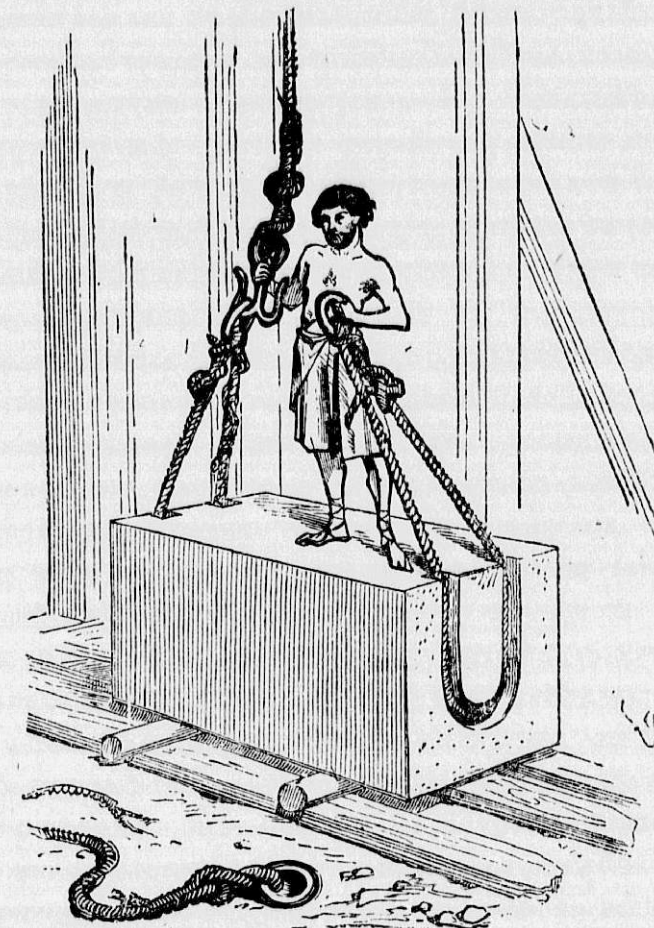


Рис. 11.

Если бы они легли неправильно, их нельзя было бы оторвать, поскольку механизмы были недостаточно мощны для преодоления силы сцепления двух горизонтальных поверхностей, сглаженных и точно подогнанных. Указанной точности кладки можно было достигнуть в те времена только при помощи больших подъемных кранов, пододвигавшихся и нависавших последовательно над каждой колонной, а после установки таковых — над каждым промежутком между колоннами для подъема архитравов, тригифов, метоп, карнизов и т. д. Не забудьте, кстати, что греки были народом мореплавателей и, как таковые, в очень раннюю пору имели уже подъемные механизмы, сделанные с большим искусством, простотой и совершенством.



После краткого описания материальной стороны, перейдем теперь к изучению здания, как такового. Посмотрим, как воздвигается греческий храм. После того как выстроены целлы и установлены колонны, архитектор замечает, что архитравы, перекинутые с одной колонны на другую, могут, вследствие своей длины, переломиться под нагрузкой. Поэтому он на вершину колонн укладывает выступающие во все стороны камни-капители.

Абак дорийской греческой капители имеет квадратную форму; две его стороны, благодаря сильной выдвинутости, соответственно уменьшают пролет архитравов; остальные две — наружная и внутренняя — не нагружены ничем. Если бы греческая дорийская капитель была воспроизведением деревянной подушки, эти оба выступа, внутренний и внешний, выступающие за отвес архитрава, не имели бы, как я уже доказывал выше, никакого смысла. Наоборот, эти выступы полностью оправдываются каменной конструкцией. Наиболее крупными из частей, составляющих греческий дорийский ордер, являются архитравы, т. е. перемычки, переброшенные с одной колонны на другую; ибо, если можно возвести колонну, составив ее из более или менее многочисленных барабанов, этого нельзя сделать в отношении архитравов, у которых длина должна равняться расстоянию между осями колонн, а толщина должна быть достаточной, чтобы обеспечить необходимую прочность. Мы только что видели, что эти камни поднимают за их противоположные концы и укладывают насухо. Чтобы опустить столь тяжелые камни точно на предназначенное им место, т. е. на абак капители, необходимо было проделать эту работу с достаточной ловкостью, точностью и уверенностью, ввиду опасности отклонения колонны от вертикали. И тут-то внешние и внутренние выступы капители приносили большую пользу: они позволяли уложить снаружи и внутри длинные деревянные брусья, обеспечивавшие выравнивание колонн и придававшие им должное единообразие; они позволяли также рабочим-укладчикам стоять по обеим сторонам архитрава без всяких лесов, направляя и осторожно укладывая камни на капители; при этом возможность ошибки была исключена, поскольку между этими деревянными брусьями оставалось место только для архитрава. Нужно отметить, что все древние строители скупно пользуются лесами; они (и особенно греки) не любят делать ненужные по видимости работы, после которых не остается следов. Несколько греческих храмов остались незавершенными и дошли до нас в стадии отески камней, как, например, храм в Сегесте. Видно, даже при малом знакомстве с практикой нашего искусства, что материалы, из которых построены эти здания, укладывались такими простыми способами, как подъем и опускание на веревках, и что строители старались пользоваться по возможности самым зданием в качестве лесов, оставляя выступы для укладки продольных и поперечных подмостей соответственно необходимости. Вообще, строители избегают поднимать

крупные блоки при возможности поступить иначе. Над плоскими перекрытиями или архитравами кладутся камни сравнительно небольшого объема. Архитектура явно идет на уступки строительным возможностям, с тем, чтобы избежать трудностей или слишком больших расходов. Фриз, покоящийся на архитраве, состоит из ряда небольших камней, между которыми помещены плиты, поставленные на ребро, с заполнением сзади, часто в несколько рядов. Карниз выступает незначительно и не занимает всей толщины фриза, хвост его — не больше, чем нужно для того, чтобы напуск карниза уравнивался (см. табл. II). Вместе с тем, строитель, скупой на материалы, своей догадливостью ухитряется исправить недостатки, связанные с их непрочностью. Он замечает, например, что дождевая вода, согласно физическому закону, стекает по горизонтальной нижней поверхности выступа карниза; он превращает эту нижнюю поверхность в капельник, т. е. делает ее наклонной, для того, чтобы вода непременно стекала, достигнув ее ребра.

Таковы эти усовершенствования, в которых участвовала одна лишь сообразительность. Казалось бы, человек должен был удовлетвориться. Нисколько. На сцену приходит искусство. Здание наше воздвигнуто под ясным небом, с которого солнце льет свои ослепительные лучи десять месяцев в году. Художник замечает вскоре, что цилиндрические столбы его храма, вследствие оптической иллюзии, кажутся более толстыми в своей верхней части, чем у основания. Его разум, так же, как и его глаз, протестует против этого. Он заменяет цилиндры усеченными конусами. Возможно, что интересы устойчивости уже раньше потребовали утонения стволов. Он замечает также, что промежуточные камни, т. е. капители, несущие архитрав, принижают колонны своей массой. Он сохраняет их четырехугольную форму в верхней части, там, где требуется прочность, снизу же он отесывает их, и этим элементом, имеющим округлую форму, создает переход от ствола колонны к четырехугольному абаку. Но художник еще не удовлетворен. При фронтальном освещении колонны кажутся плоскими, а в тени — мягкими и расплывчатыми. Он нарезает по длине колонн плоские грани, вскоре затем он углубляет эти грани и создает каннелюры, достаточно глубокие, чтобы на их ребрах сосредоточивался боковой свет, и вместе с тем не создающие препятствий и опасности, что люди, проходящие вдоль ряда колонн, будут ушибаться. Солнечный свет, образуя на стволах ряд световых и теневых продольных полос, придает колоннам значительность, терявшуюся, когда они были просто коническими. Чувство подсказывает художнику, что нужно повторить основные линии формы, значение которой хочешь сделать понятным для глаза, так же, как чувство подсказывает музыканту, что главная фраза станет понятнее, если она несколько раз повторится в его мелодии. Действительно, вертикальная линия колонны приобретает тем большую значимость, чем чаще она повторяется

на поверхности колонны. Художник, однако, понимает, что достаточно сделать понятной свою мысль, но что следует избегать назойливых повторений, чтобы не утомлять восприятие; поэтому он вырезает на стволах колонн лишь ограниченное число каннелюр, строго необходимое для достижения желаемого эффекта. Как я уже говорил, после установки колонн, капителей и архитравов архитектору больше нигде применять крупные блоки; он помещает на архитраве своего храма квадратные камни небольшого размера. Отдельно лежащие камни он помещает сначала над каждым швом архитрава, увенчанного лентелью, а затем — в середине каждого промежутка между колоннами, с тем чтобы максимально уменьшить нагрузку архитрава. Но недаром он грек: он хочет сделать очевидной, понятной всем свою остроумную комбинацию; поэтому на внешней лицевой стороне каждого из камней, помещенных между архитравом и карнизом и образующих как бы маленькие отдельные столбы, он делает триглиф, т. е. вырезает на лицевой стороне вертикальные желобки, которые, как подсказывает его чувство, характеризуют несущий элемент. Его чувство безусловно верно и рассуждение правильно, ибо он поступал таким же образом, когда вопрос шел о том, чтобы подчеркнуть функции колонны, как вертикальной опоры. Триглиф также является вертикальной опорой, и он подчеркивает это с полной наглядностью.

Греческому архитектору свойственны все достоинства и слабости рассудочности: он старается наглядно показать всем, что различные части его здания выполняют полезную, необходимую функцию. Он хочет устранить самую возможность обвинения в том, что он уступил капризу; ему недостаточно того, что его здание прочно, — он стремится еще подчеркнуть это впечатление прочности; но он никогда не скрывает способов, которые применяет; руководимый художественным чутьем, он облакает каждую часть своего здания в формы, замечательно искусно подобранные для занимаемого ими места; что же касается производимого ими эффекта, то вкус ограждает его от излишнего педантизма, утомляющего зрителя и внушающего ему своей чрезмерной рассудочностью отвращение к рассудку.

Для заполнения пустот, остающихся между триглифами, архитравом и карнизом, он помещает в это пространство плиты, ставя их на ребро и несколько отступая вглубь; предварительно он поручает своему собрату скульптору изваять барельефы на этих плитах, обрамляемых триглифами, архитравом и карнизом. На табл. II изображена вся эта конструкция в целом; она, по моему мнению, глубоко правдива и отнюдь не отражает, как это доказывалось, старой традиции, перешедшей от деревянного сруба, но представляет собой подлинную каменную конструкцию. В колоннах, с их цилиндрически-конической формой, в капителях с квадратными абаками, в антаблементе с его триглифами, инкрустированными метопами и карнизом с наклонным слезником, в этом способе накладывания одной части на дру-

гую — повсюду выступает камень, высеченный, отесанный, уложенный на постель, выявляющий свою природу и выполняемую им функцию. Дерево играет в греческом храме известную роль, но роль совершенно второстепенную, совершенно обособленную от каменной конструкции. Греки были слишком здравомыслящими людьми, чтобы помещать на архитраве или на балке (допуская, что архитравы были первоначально деревянными балками) поперечные балки, торцы которых отесаны наподобие триглифов, чтобы перекрывать портик пролетом всего лишь в два-три метра!

Кроме того, все факты, без исключения, говорят против такого происхождения. Поперечные балки деревянного наката портика или мраморные перемычки и плиты, перекрывающие портик и образующие его потолок, помещаются не на архитраве, а на фризе, т. е. над триглифами; место, которое им отведено, выступ, который их поддерживал, сохранились еще во всех храмах. Это место свидетельствует о том, что балки были отесаны пропорционально их длине, т. е. имели сечение в 15—25 см, или достаточную площадь для укладки горизонтальных мраморных плит, в тех случаях, когда последние заменяли деревянное перекрытие. Триглифы иногда принимали за торцы поперечных балок, так же как слезники на карнизе считали концами стропильных ног. Это предположение могло бы еще показаться правдоподобным в отношении боковых фасадов храмов, но что означали бы концы стропильных ног на фасаде под фронтоном? Мы считаем греческих художников людьми слишком разумными и не допускаем, чтобы они могли пойти на такую грубую бессмыслицу. Если бы слезник соответствовал выступу стропильных ног, переходящих за края фриза, то они не поместили бы слезника у основания фронтона. Они отметили бы под выступами карниза этого фронтона стропильные прогоны, раз уже они так хорошо отражали в своей каменной конструкции все без исключения части деревянной конструкции. На табл. I, изображающей ликийскую гробницу, которая на самом деле является подражанием деревянной конструкции, мы, однако же, не видим подобных несообразностей; стропильные прогоны отмечены на шипцах, а брусья наката, несущего крышу, не повторяются на лицевой стороне шипца, но показаны только на боковых сторонах.

Греческие храмы — это каменные здания, в которых система плоского перекрытия разработана разумно и со вкусом: почему бы не видеть в них просто то, что есть на самом деле, и зачем настаивать на том, что греки, изобретатели логики, люди одаренные тонким чутьем, могли забавляться воспроизведением деревянной конструкции в камне, что, в сущности, является чудовищной глупостью? Подобное подражание могло иметь место у индусов, оно могло быть распространено у ассирийцев и у народов Малой Азии, — это возможно. Но у западных греков! Поистине, предполагать это, значит недооценивать гений этого народа!

Подобные толкования происхождения архитектуры античной древности

и средневековья отличаются скорее изобретательностью, чем продуманностью, и дают ложное направление изучению искусств, а следовательно, и самим художникам. Было бы полезно, по нашему мнению, встать на путь правдивого объяснения памятников искусства, показывая их действительную сущность, а не выдавая их за то, что мы хотели бы в них видеть. Греческие каменные храмы так же мало похожи на копии деревянных хижин, как наши церкви на воспроизведение дремучих лесов Галлии и Германии. Такого рода басни хороши для развлечения праздных мечтателей, но никуда негодны и бесполезны при объяснении происхождения искусства людям, которые готовятся к практической работе в этой области.

Триглыфы над архитравами заменяли решетку. Это — каменные подставки, облегчающие, как мы уже говорили, архитрав, благодаря своему изолированному положению и оставленным между ними промежуткам. Повидимому, первоначально интервалы между триглифами часто оставались пустыми.

В трагедии «Ифигения в Тавриде» Орест и Пилад хотят войти в храм Артемиды, чтобы похитить статую богини. Пилад предлагает проникнуть в целлу через отверстия, оставленные между триглифами. «Смотри, — говорит он Оресту, — в пустых промежутках триглифов достаточно места, чтобы через них могло пройти тело» *. В этом буквальном переводе греческого текста не стоит: «между триглифами»; но это говорят не архитекторы, а в разговорном языке можно сказать «в триглифах» или «в промежутках триглифов», как мы сказали бы сейчас «в балясинах перил» вместо того, чтобы сказать «между балясинами перил». Это место у Еврипида представляет для нас двойной интерес: здесь не может быть речи о промежутках, оставленных между триглифами, помещенными на колоннах, так как оба героя могли этим путем проникнуть только в открытый портик, и было бы значительно проще пройти между колоннами, чем пролезать в отверстия, оставленные между триглифами; но в тексте, очевидно, говорится о триглифах, помещенных на стене целлы, что, кстати, часто встречается. Не оставались ли эти пустые пространства между триглифами, помещенными на вершине стены целлы, для того, чтобы они пропускали свет и воздух во внутреннее помещение? Эта гипотеза заставляет предположить, что целла не имела верхнего света.

Вернемся к конструкции греческого храма. Греческий архитектор допускает симметрию: это — инстинкт человеческой природы; но он не позволяет этому инстинкту взять верх над разумом. Строя свой храм, он сначала сооружал целлу — огороженное пространство, отведенное для божества — в виде самостоятельной конструкции; это была каменная ограда незначительной толщины, вокруг которой он поставил колонны своего

* „Ифигения в Тавриде“, стих 114.

портика, оставив между оградой и колоннами проход, достаточно широкий по сравнению с размерами целлы. Он мало заботился о соблюдении соответствия между осями угловых столбов целлы, ант и колонн портика. Он понял, что эти соотношения не могут быть учтены при выполнении. Единственная его забота — это расположить части так, чтобы деревянное перекрытие портика могло покоиться на стене целлы и на внутренних фризах портика. Это единственное, чем он руководствуется. Разум советует ему еще более освободиться от того, что мы называем законами симметрии; его внимание сосредоточено на углах создаваемого им портика; он видит в этих точках изолированные колонны, которые должны нести большую нагрузку, чем остальные, он сомневается в надежности архитравов; он предвидит, что если один из архитравов, опирающихся на этот угол, проломится, то он при своем разрушении опрокинет угловую колонну. Разум подсказывает ему, что будет надежнее уменьшить расстояния между угловой и обеими соседними с нею колоннами по сравнению с остальными межколонными промежутками портика, а также увеличить диаметр этой угловой колонны, и он следует советам своего разума, вопреки законам симметрии. Это различие промежутков между осями колонн позволяет ему поместить триглиф на углу фриза (что также вполне разумно, поскольку триглиф составляет опору, которая нужна именно на углу конструкции), не увеличивая при этом чрезмерно промежутка между тремя крайними триглифами. Разрешив эти затруднения, касающиеся всей конструкции в целом, архитектор переходит к обследованию деталей; он заметил, что во время дождя вода стекает на фасад наружного карниза и, смешиваясь с пылью, оставляет коричневатые пятна, которые омрачают венчающую часть его здания, между тем как он хотел бы, чтобы крайний, завершающий выступ ярко выделялся на фоне лазурного неба. Он помещает на этот карниз мраморный или глиняный желоб, с выступающими рыльцами, расположенными на некотором расстоянии, и таким образом отводит воду с поверхности карниза; но вскоре на самом желобе появляются пятна от дождя; архитектор покрывает его скульптурными украшениями и окраской, чтобы скрыть этот дефект. Чем больше человек, обладающий врожденным артистическим чутьем, наблюдает, тем большее поле открывается для его наблюдений. Но наблюдения художника и ученого дают различные результаты. Ученый наблюдает, чтобы сравнить, сделать вывод, короче говоря — чтобы знать. Художник наблюдает, чтобы не останавливаться на выводах; они говорят ему о необходимости увеличить, изменить, уничтожить действие физических законов, способствовать им или бороться с ними. Художник видит, что на ярко освещенном цилиндре имеются лишь две полосы: светлая и темная; он изменяет этот эффект, вводя свет при помощи каннелюр и в темную часть; таким образом он заставляет естественный свет как бы моделировать его колонну. Он видит, что широкий абак его капи-

тели почти весь день отбрасывает длинную тень на вершину колонны и что эта тень, которую непосредственное отражение света от земли делает совершенно прозрачной, настолько светла, что невозможно различить места соединения капители с колонной; он видит, что этот мягкий, неопределенный эффект лишает архитектурную деталь той иллюзии массивности, которая должна преобладать над игрой вертикальных линий света и тени, создаваемой каннелюрами; поэтому он проводит по линии соединения капители с колонной несколько глубоких борозд; чтобы еще более усилить мощный эффект этих линий, он окрашивает их в темный цвет и таким образом разрушает действие тени, оскорбляющее его художественное чутье. Он видит, что отблеск яркого света ослабляет тень. Он заметил, что тень под абак, выступы которого задерживают свет, очень резка, что переход от света к тени слишком внезапен, что вершина колонны теряется из вида и что архитектур кажется не поставленным на массивную опору, а висящим над пустым пространством; между тем, необходимо сохранить четкий выступ капители и его мышление конструктора задает вопрос: что же делать? Он ищет и находит форму, глубоко продуманную и тонко исполненную; это — круглый вал, поддерживающий абак; этот вал он резко загибает у соединения с абак, так что в точках касания закругление вала освещается наиболее ярко; так же освещен и абак, а затем свет, переходя в полутень, постепенно исчезает по направлению к шейке. Таким образом художнику удастся сочетать чрезмерно яркое освещение абак и слишком резкую тень, отбрасываемую им; неудовлетворенный этим первым результатом, он придает профилю вала суживающуюся к шейке, почти коническую форму, чтобы на эту поверхность попадало максимальное количество света, отраженного от поверхности земли и окружающих стен, освещаемых солнцем. Таким образом, благодаря тонкому наблюдению игры света, тени и отражения, он использует эти естественные эффекты с неподражаемым искусством, создавая зрительное впечатление, которого требует его глаз, и сохраняя, даже внешне, те формы, которые его разум продиктовал ему как самые лучшие и самые прочные.

Каждый изучающий архитектуру найдет у себя под рукой изображение дорийского греческого ордера и сможет легко проверить правильность наблюдений греческого художника. Что касается внешних форм, принятых в греческой архитектуре, то породившей их первопричиной является, очевидно, солнце. Греческий художник замечает, что на некотором расстоянии колонны его храма хотя и каннелированные, все же не отделяются от стены, когда свет падает на них в направлении, перпендикулярном к стене целлы; он видит, что их светлые части сливаются с освещенной стеной целлы и что тени, отбрасываемые этими колоннами на находящуюся за ними вертикальную стену, как будто совершенно нарушают распределение пустого и заполненного пространства, т. е. колонн и промежутков между ними. Тогда архитектор призывает на помощь живописца; он велит ему покрыть

эту заднюю стену густым тоном, поглощающим свет, коричневым или красным; для того, чтобы даже зрительно не нарушать конструкции своего здания, он велит провести на этой стене на некотором расстоянии одну от другой тонкие светлые горизонтальные линии; эти линии напоминают глазу, что стена возведена горизонтальными рядами; видимые в промежутках между колоннами, с их светлыми вертикальными линиями, эти горизонтальные линии четко отделяют конструкцию на заднем фоне от расположенных перед ней вертикальных опор. Это применение живописи на наружной стороне здания было настолько необходимо в стране, где воздух необычайно прозрачен, что в настоящее время, когда мы смотрим, например, с известного расстояния на храм Тезея в Афинах, лишившийся своей живописи и освещенный солнцем, то мы не в состоянии отличить светлые колонны от светлой же стены целлы; свет, падающий в различных планах, сливается и кажется освещающим одну поверхность.

Если мы рассмотрим все части греческого храма, если мы изучим их каждую в отдельности и в их непосредственных взаимоотношениях со всем целым, мы повсюду встретим влияние этих тщательных, тонких наблюдений, обнаруживающих наличие искусства, тонкого чутья, подчиняющего все формы разуму, причем не сухому и педантичному разуму геометра, а разуму, направляемому чувством и наблюдением законов природы.

Этот весьма краткий обзор приемов, применявшихся греческими архитекторами, показывает, что если в Афинах Парфенон — на своем месте, то в Эдинбурге, где солнце выглядывает из тумана лишь на несколько дней в году, он был бы смешным. Этот обзор, надеемся, доказывает также, что и жители Эдинбурга, если бы небо одарило их столь же совершенными чувствами, какими были одарены греки, поступали бы в этом климате по-другому, чем на берегах Архипелага и Средиземного моря. Сущность искусства, таким образом, заключается не в той или иной форме, а в принципе, в том или ином логическом методе. Поэтому нет никакого основания защищать положение, что какая-то форма искусства есть Искусство с большой буквы, и все, что за пределами этой формы, — варварство; поэтому-то искусство ирокезов или французов эпохи средневековья может не быть варварским. Важно не то, насколько приблизился ирокез или француз к формам греческого искусства, а насколько он применяет методы последнего. Находясь в другом климате, с иными потребностями и нравами, он должен был бы, следуя принципам греков, отклониться от форм, применявшихся последними, как раз настолько, насколько его климат, потребности и нравы отличаются от климата, потребностей и нравов греков. Впрочем, теперь никто серьезно не станет рекомендовать точного воспроизведения форм греческой архитектуры. Означает ли это ненужность изучения этих форм? Конечно, нет. Изучение это необходимо архитектору, но необходимо при условии, что оно не остановится на формах, но устремится на поиски прин-

ципов, являющихся принципами всех искусств. Воспроизводить в Париже или в Лондоне греческий храм — варварство, ибо перенесение копии этого памятника на чуждую почву свидетельствует о незнании принципа, по которому он воздвигнут, а незнание есть варварство. Отказываться от внимательного и тщательного изучения греческого искусства — варварство, ибо греческое искусство удачнее всех подчинило форму принципам этого народа, принципам, которые он не выдумал, но твердо усвоил, следуя им без отклонений. Не различать в видах искусства, чуждых греческому, заложенные в них правильные принципы — также есть варварство.

Выше мы поясняли, почему греки в деталях конструкции своих зданий отказываются от симметрии в пользу расположения, продиктованного разумом, когда это расположение не согласуется с требованиями симметрии. Но мы наблюдаем это обстоятельство не только в деталях греческой архитектуры, но и в архитектонике целого. Эрехтейон афинского Акрополя являет тому разительный пример. Как всем известно, это — соединение трех храмов или помещений (два из них находятся один над другим) с тремя портиками на разных уровнях. Два из них ионийского ордера, а третий состоит из кариатид, несущих антаблемент. Даже в готической архитектуре, по общему мнению мало подчиняющейся законам симметрии, нельзя найти памятника, по виду более прихотливого и, пользуясь современным выражением, более живописного. Живописность эта обусловлена рядом причин. Грунт нельзя было трогать, так как здание строилось над источником, который Посейдон исторг из земли ударом своего трезубца, и над оливковым деревом, выросшим по повелению Афины! Это было священное место на северной оконечности плато, занятого Акрополем, там, где скала получает уклон к северу, перед тем как перейти в отвесный откос.

Архитектор Эрехтейона обязан был считаться с естественным профилем скалы, но его подзадорила возможность использовать неровность почвы, поставив перед собой новую оригинальную задачу: доказать возможность возведения здания, приятного на вид, без применения банальных правил симметрии. Он как будто даже находил удовлетворение в отыскании и мужественном преодолении трудностей, нисколько не скрывая живописности своего плана и своих фасадов и, наоборот, подчеркивая эту живописность большим разнообразием в композиции. Этот маленький греческий памятник справедливо слышит шедевром, но попробуйте найдите современного архитектора, который решился бы в такой же мере освободиться от правил симметрии, даже искупая этот недостаток (если это вообще недостаток) исключительным изяществом деталей и красотой исполнения. Подобная смелость могла быть и была допустима лишь в Афинах, потому что художник знал, что он находился в среде артистического народа, способного понять мотивы подобной смелости, ибо если каждая новая идея широко обсуждалась в Афинах, тот, кто действовал согласно своему разуму и вну-

шениям своего вкуса, был уверен в возможности защитить свое дело и привести его к торжеству. Эрехтейон закончен, леса с него сняты. Я представляю себе, как из толпы любопытных выходит какой-то афинский критик (а таковых было много среди этого резонерского, впечатлительного народа, склонного к насмешке и эпиграмме) и говорит архитектору:

«Зачем эти подступы, эти три слеplенных здания, кажущихся соединенными здесь случайно? Что означает этот нижний портик, антаблемент которого проникает в анты целлы? Я вижу три фасада, один перед целлой, другой — ниже, отодвинутый в сторону и образующий выступ, угол, вдающийся по направлению к другому торцу главного строения, как будто этот второй портик был слишком широк для занимаемого им места. Я поворачиваюсь и вижу еще один портик, маленький, низкий, карниз которого поддерживают кариатиды, а самый портик построен не по оси целлы, а на ее углу. Какое беспорядочное смешение! Тот, кто видит здание с одной из этих точек, пожалуй, не догадается, каково оно с других сторон. С одной стороны большая дверь ведет в узкое помещение, с другой — в это же помещение открывается маленькая дверь, расположенная на более высоком уровне. Пристойно ли тратить денежные запасы республики на создание произведений, не оправдываемых ни вкусом, ни разумом?» На эти речи афинский архитектор мог бы ответить: «Тот, кто сейчас так легкомысленно говорил, афиняне, вероятно, чужестранец, судя по тому, что ему нужно разъяснять принципы искусства, в занятиях которым вы превосходите остальные народы. Он, без сомнения, не потрудился осмотреться кругом и пройти по Акрополю или по городу, прежде чем выносить суждение о здании, не зная ни его священного назначения, ни занимаемого им места. Перед ним, если не перед вами, я изложу соображения, которые мною руководили, дабы он знал, что афинский архитектор, заботящийся о своем добром имени, но еще более о славе афинян, не предпринимает ничего без предварительного зрелого размышления над расположением и внешним видом, придаваемыми зданию, сооружение которого ему доверено. Мне заказали, как вам известно, три храма, или точнее — два объединенных храма: один — посвященный Посейдону-Эрехтею, другой — Афине, и храмик, посвященный Пандрозе. Здесь не место говорить о священных предметах, — вы знаете, что я не смел прикоснуться к священной земле, которую я должен был оберегать; оба святилища, посвященных Посейдону и Афине, помещаются под одной крышей, вы это видите, хотя они стоят на различных уровнях, ибо источник Посейдона расположен над оливковым деревом Афины. Но взгляните, афиняне, на ту часть Акрополя, где мы находимся; заметьте, что мы почти рядом со стеной укреплений с северной стороны и что почва понижается в этом месте, что в пятидесяти шагах отсюда возвышается на юге большой храм Афины. С восточной стороны, перед целлой, посвященной Посейдону, я воздвиг портик на одном уровне с храмом, обра-

зующий с ним одно законченное целое. Но зачем мне было воздвигать мой портик, служащий входом в святилище Афины, на севере на той же высоте, что и портик храма Посейдона? С этой стороны, в столь удобном месте, мне нужно было создать широкое открытое убежище от палящих солнечных лучей и расположить его так, чтобы оставался достаточно широкий проход для защитников крепостных стен. Поэтому я избрал осью своего портика дверь помещения, ведущего в святилище Афины. Чтобы защитить этот портик от южных ветров, я удлинил, как вы видите, стену целлы. Меня упрекают в том, что я снизил этот северный портик, что я не расположил его карниза на уровне карниза обоих святилищ; но разве вы не видите, что таким путем я сохранил господствующее положение главного здания, священного места, что если бы я, желая придать, по изложенным выше соображениям, большую глубину и ширину этому портику, поднял бы при этом его антаблемент на уровень антаблемента целлы, то часть раздавила бы целое, и вам, афиняне, живущим в нижней части города, в стороне храма Тезея, вид на святилища Посейдона и Афины по законам перспективы заслонила бы эта деталь? Не видите ли вы к тому же, что я таким образом смог придать надлежащие пропорции портику и пропустить конек его крыши под карниз целлы, что необходимо для стока воды? Теперь пройдите на южную сторону, где возвышается скала. Следовало ли мне делать для Пандрозы святилище, которое могло бы соперничать в значительности с портиками Афины и Посейдона? Разве я не должен был указать чужестранцам на два главных входа в мое здание, объединяющее три храма? Разве не было пристойно придать этому третьему портику менее монументальное устройство, сделать из него как бы дополнительную пристройку? Более того, взгляните на огромные колонны большого храма Афины, вот там, перед нами. Какой ордер не показался бы жалким перед величественным портиком Парфенона? Поместив карниз на кариатидах, я тем самым избежал всякого сравнения, всякого приближения, которое могло бы внушить мысль, что вы, афиняне, способны лишь повторять в малом то, что было создано до вас. Даже если бы я выбрал для этого портика ионийский ордер, все же тонкость выполнения и изящество деталей не могли бы соперничать с царственным величием ордера храма Афины. В нашем искусстве имеется принцип, понятный вам так же, как и мне: нужно всегда, особенно в священных вещах, избегать впечатления скупости или расчетливости. Нехорошо, если путник, входя в Афины и заметив издали Акрополь, увидит два стоящих рядом храма, из коих один — огромный и величественный, а другой — небольших размеров, но по формам более или менее такой же, и поэтому сможет сказать: что это за храм, посвященный великому богу, и что это за храм малого бога рядом с ним? Вы видите, афиняне, стремясь воздвигнуть здесь святилища, достойные божеств, я, при помощи особого, даже, если хотите, странного, но мудро обдуманного

расположения устранил это роковое сопоставление из чувства благоговения, с которым мы должны относиться к богам. Может быть, я заслужил бы похвалы того, кто критикует мое произведение, если бы, не жертвуя столь многим ради общего вида Акрополя, воздвиг храм, разделенный внутри, но внешне напоминающий освященные формы, подобные, например, храму Тезея. Но я вас спрашиваю, какой вид имел бы этот уменьшенный Парфенон, даже если бы он обладал композицией более нарядной и более богатой? Напротив, применяя изящный ордер в неправильной только что завершенной мною постройке и покрывая ее тонкой скульптурой, я заставляю забыть эту неправильность, привлекая взоры к наблюдению деталей. Посмотрите, кстати, как солнечный свет играет на этих выступах. Взгляните, каким надежным убежищем служит, именно благодаря тому, что он невысок, портик кариатид, освещаемый солнечными лучами целый день напролет; если вы посмотрите на эти статуи, которые на известном расстоянии кажутся не превышающими натуральных размеров, и затем, оглянувшись, бросите взгляд на портик храма Афины, погруженный в тень, — возникнет ли у вас сравнение? Разве, налюбовавшись царственным величием этого портика, ваш взор не будет снова с наслаждением отдыхать в укромной сени святилища Пандрозы?»

Так, может быть, говорил бы архитектор Эрехтейона, и афиняне, конечно, согласились бы с ним.

Одним из существенных достоинств греческого искусства является ясность, или, говоря исключительно об архитектуре, четкое выражение цели, потребности и методов исполнения. Ясность, качество, неразлучное со вкусом, присуще не только конструкции греческих зданий, всегда простой, понятной, без двусмыслиц и лжи. Мы ее находим и в деталях, в скульптуре, в монументальной живописи, которые как бы оказывают помощь архитектуре, чтобы подчеркнуть ее формы, а не скрыть их. Никогда в греческих зданиях скульптура не искажает профиля или контура. Она выступает на них, подобно легкой вышивке, слабый рельеф которой не способен исказить его очертания; иногда это просто резьба, подчеркнутая раскраской. В этом климате прозрачность воздуха и яркость солнечного света позволяют на большом расстоянии различать мельчайшие детали. Рельеф монументальной скульптуры тем менее заметен, чем большую освещенную поверхность она занимает. Барельефы, помещенные в метопах, или статуи, находящиеся в тимпанах фронтонов, выступают сильнее, так как они всегда покрыты тенью, отбрасываемой капельником карниза с момента, когда солнце поднимается над горизонтом. Они, следовательно, освещаются всегда лишь отраженным светом; при заходе солнца барельефы, освещенные почти горизонтально, отбрасывают наименьшие тени, так что и в данном случае их сильный рельеф не может исказить основных архитектурных линий.

Рассмотрим греческие здания, изображения которых собраны в многочисленных литературных трудах. Мы уверимся, что декоративная скульптура занимает второстепенное место и подчинена контурам профиля. Греки прежде всего влюблены в форму. Они отбрасывают все, что может содействовать нарушению ее гармонии и единства. Вот этот-то инстинкт и заставляет их неизменно предпочитать обнаженную скульптуру. Они одевают свои статуи, только подчиняясь условностям религии, но освобождаются от этих правил при первой возможности. Первые статуи Афродиты были или должны были быть одетыми с головы до ног. Инстинкт греков оказался сильнее догматов религии, и уже начиная с века Перикла скульпторы их отстранили.

Греки были исключительным народом, колонией художников; я уже говорил, что среди них не было варваров. Поскольку они не были подвержены чужеземному влиянию, они могли сохранять язык искусств чистым от всякой примеси, свободным от всяких компромиссов; они были уверены, что будут поняты. Мы находимся сейчас в совершенно иных условиях. Чтобы быть понятыми, мы принуждены идти на бесконечные компромиссы. В области искусства нет больше авторитетов, потому что нет больше и убеждений. У нас есть школы, правильнее — партии, которые спорят о принципах, не применяемых на практике, потому что никто не соблюдает их со всей строгостью. Одни утверждают, что единственно почетным у нас должно быть изучение античных искусств, но когда они начинают строить, то оставляют без внимания принципы этих искусств. Другие, пожалуй, менее односторонние, но не менее далекие от логики, требуют, чтобы молодежь знакомили с искусством средних веков и Возрождения. Однако, приступая к стройке, они пренебрегают элементарными правилами этих искусств и ограничиваются воспроизведением впечатления, которым толпа довольствуется, пока мода не потребует чего-либо иного. В обстановке этой странной неясности, этих споров, всякая научная работа должна производиться с большим выбором, если иметь в виду практический результат, если рассчитывать на возможность ее использования. Время более чем когда-либо драгоценно, а учений и изыскания и самый усидчивый труд могут принести горькие разочарования, если в эти изыскания и труды не будет внесен элемент ясной критики, если нам не удастся сбросить унылые лохмотья, которые мы в течение почти двух столетий принимаем за единственное приличное нам одеяние. Для молодежи изучение греческой древности было и, может быть, всегда останется лучшим введением в искусство, лучшей основой для воспитания вкуса, а следовательно, и здравого смысла, ибо один не отделим от другого. Оно приучает отличать логику от софистики, оно развивает ум, не внося в него смятения. Как ни поэтично воображение грека, оно никогда не увлекает его за пределы правдивого. Он прежде всего стремится быть ясным, понятным, быть человеком. По-

скольку он живет среди людей, человек служит для него мерилom всех вещей. Что касается нас, то мы сегодня способны любоваться различными выражениями искусства у греков, но нам не дано воспроизвести его выражение, — мы живем иной жизнью. Все, что мы можем перенять у них, это их вечно истинные принципы. Одним словом, мы можем мыслить, как они, но не можем говорить одним с ними языком.

Изучение греческого искусства необходимо архитектору; не менее необходимо также изучение римского искусства, хотя принципы, которым следовали римляне, отличаются от греческих.

Гений римского народа совсем иной, чем гений греческого народа. Римлянин прежде всего — политик и администратор, это он основоположник современной цивилизации. Был ли он художником, подобно грекам? Несомненно, нет. Был ли ему присущ инстинкт, позволяющий некоторым избранным существам придавать всему ими создаваемому подлинно художественную форму, непосредственно порождаемую искусством? Нет. Он действует совсем по-иному. Анализируя греческие здания, подобно тому, как мы только что кратко проанализировали греческий храм, мы всюду встречаем эту тонкость, эту изысканность духа, способного всякую трудность, всякое препятствие использовать во славу искусства, вплоть до его мельчайших деталей. Анализ римских памятников вскрывает нам иные инстинкты и цели. Римлянин видит только общее целое, ищет только удовлетворения практических запросов, он не художник, — он властвует, он управляет, он строит. Форма для него служит только одеждой, которой он облекает свои постройки, не заботясь о том, гармонирует ли одежда с телом и проистекают ли все части из единого принципа. Он не останавливается на тонкостях. Если эта одежда просторна и солидна, достойна одеваемого предмета и делает честь заказчику, ему безразлично, отвечает ли она условиям искусства, поисками которых занят грек.

Полезно четко провести демаркационную линию между римским и греческим искусством. Основательное знакомство с отличительными свойствами этих двух цивилизаций служит лучшим методом для объяснения развития современных искусств, для того, чтобы оценить то, что мы уже заимствовали и что мы еще должны заимствовать как у одной, так и у другой. Ибо, хотя мы, французы, — латиняне по языку, в наших политических нравах и в наших обычаях есть нечто греческое, заложенное в природе нашего духа и нашего гения.

Население Греции, исконное или пришлое, использовало более древнее искусство. Но при этом оно освоило его, подчинило правилам и своему характерному вкусу, источником которого является человеческий разум. Греки не изобретали ни новых расположений ансамбля, ни новых конструкций; они только применили в строительном искусстве логику, чего нельзя сказать о людях Востока, даже о египтянах. В этом отношении греки яв-

ляются родоначальниками западной культуры, они открыли путь для прогресса; будучи влюбленными в форму, они пожертвовали в угоду ей своими принципами лишь тогда, когда уже задыхались под политическим господством римлян. Но тогда они уже перестали быть греками. Римская цивилизация в эпоху империи была подобна всепоглощающему морю, в котором растворялось варварство, а вместе с ним и самобытный дух народов. В руках римлян греки превращались в ловких ремесленников. Это доказывает нам, что политическая независимость была для греков, так же как и для других, гораздо менее одаренных народов, неотъемлемым условием развития искусства. Рим, вследствие своего политического и административного устройства, ассимилировал и делал римским всё, к чему прикасался.

Однако природная мощь греческого искусства была настолько велика, что следы его заметны в продолжение всего владычества римлян, вплоть до Византийской империи и даже позднее, так как мы находим эти следы даже в средние века.

Мы будем иметь случай в этом убедиться. Это одна из наиболее интересных особенностей, относящихся к истории архитектуры и связанных с ней искусств.

Греческая архитектура есть точное выражение интеллектуального состояния этого народа. Если искусства, как мы установили в первой беседе, развиваются независимо от политического или культурного уровня народов, они тем не менее нераздельно присущи их гению. Греки скорее составляли общину или собрание общин, чем то, что мы называем теперь нацией. Хотя они первые познали чувство патриотизма (чуждое народам Востока даже в наши дни), они обнаружили его только в рамках любви к своему городу, т. е. к обществу индивидуумов, связанных общими интересами. Они могли противиться персам, армии коих были простым скопищем людей, скорее рабов, чем солдат, но они немедленно растворились в глубоко политической организации римлян.

Мы напрасно хотим судить историю народов с точки зрения современных нам идей. Патриотическое чувство афинянина не имело ничего общего с патриотическим чувством римского гражданина или парижанина XIX века. Однако этот строй — скорее община, чем нация — чрезвычайно благоприятствует развитию искусств. Мы находим доказательство тому не только в Афинах или Коринфе. Средневековые итальянские республики, вроде Венеции, Флоренции, Пизы, Сиены, аналогичные греческим городам по своему социальному устройству, были яркими очагами искусств. Мысль эту необходимо развить. В греческом городе, подобном Афинам, все граждане принимали участие в общественных делах, они были в них непосредственно заинтересованы, как члены одной общины. Все знали друг друга, и интересы не раздроблялись, как в народе нашего времени. Патриотизм, таким образом, был, по существу, чувством солидарности между чле-

нами одного общества, а не тем чувством римлян или современных европейских народов, которое заключается в стремлении во что бы то ни стало, часто в ущерб отдельным интересам, сохранить политическое единство отдельных провинций, занимающих обширную территорию. Когда люди, руководимые интересами общества, принимают (или им кажется, что принимают) на себя долю ответственности в политических делах, такое общество добивается значительных результатов во всем, что оно предпринимает, во-первых, потому, что солидарность влечет за собой контроль, во-вторых, потому, что честолюбие каждого члена пробуждено и требует пищи, поскольку каждый считает себя участником всего происходящего в обществе; в-третьих, потому, что отдельные индивидуальности приобретают вес благодаря клиентуре, которой им удастся себя окружить, между индивидуальностями завязывается соперничество, роковое, быть может, для общего дела, но весьма благоприятное для развития умственной деятельности, а следовательно, для интеллектуального прогресса; в-четвертых, потому, что общее одобрение, то, что мы называем общественным мнением, является единственной силой, к которой можно прибегнуть; чтобы опереться на эту силу, необходимо привлечь ее на свою сторону и, следовательно, непрерывно стараться заслужить ее расположение. Афинская демократия имела преимущество праздности; все дела совершались через посредство рабов. Афиняне проводили свой день на общественной площади под портиками или в гимназиях за разговорами, за философскими спорами, обмениваясь мыслями по поводу множества возвышенных предметов. Не надо забывать, что свободное население Афин и их окрестностей не превышало тридцати, тридцати пяти тысяч человек, из которых не более двадцати тысяч участвовали в делах республики; десять или пятнадцать тысяч были моряками и солдатами, часто находились вдали от родины и привозили домой новые вещи и новые идеи. Повидимому, все культурные греческие города имели аналогичное управление. Мы находим в Греции одну только аристократическую республику — это Спарта. Аристократия здесь пополнялась не так, как в Риме, — спартиатом нельзя было сделаться. Единственное благо, которое спартиат извлекал из своего социального положения, было удовлетворенное честолюбие: он обязан был жить беднее своих подданных, хуже одеваться и хуже питаться. Его достоинство не позволяло ему заниматься ничем, кроме войны или военных упражнений, и только в очень поздние годы спартиат высокого рождения мог стать политическим деятелем. Спартанская аристократия ничего не смыслила в искусствах. Вскоре мы увидим, что римская аристократия, организованная по-иному, также не имела влияния на искусство, да и не стремилась его иметь. Демократическое устройство Афин, возможное лишь в масштабе одного города или одного небольшого народа, чреватое опасностями и — не спору — недолговечное, все же

оказывается именно тем социальным строем, который позволил искусству мощно развиваться. Почему?

Искусство должно нравиться... не одной партии, не одному начальнику, не благорасположенному совету, но всему коллективу граждан; а весь коллектив строг, склонен к критике, придирчив (в особенности у греков). Пусть трудна задача, — зато награда, в случае успеха, прекрасна, ибо только триумф, основанный на всеобщем одобрении, по-настоящему льстит художнику. Когда население в целом судит о произведении искусства, и если притом его суждения справедливы, благодаря наличию соответствующего инстинкта и воспитания, художник независим (в своем творчестве); ибо кто посмеет стеснить выражение, придаваемое им своей мысли, раз он обязан обратиться к всеобщему одобрению? Наоборот, когда искусство превращается, так сказать, в одно из колес государственного механизма, когда оно становится объектом администрирования, как у римлян, оно может дать крупные произведения, достигнуть великолепия, стать прекрасным выражением материальных потребностей, но оно теряет тот индивидуальный захватывающий аромат, ту оригинальность, которая в одинаковой мере и чарует и волнует.

Такова уж немощность человеческой природы, что искусство, следуя независимым, индивидуальным путем, о котором мы только что говорили, вскоре заменяет оригинальность изысканностью, здравый смысл — утонченностью, рассудочностью, софистикой. Когда разбираешься в истории Греции, видишь в ней исключительно смену войн и беспрестанно возникающего соперничества. С политической точки зрения, это история отдельных групп населения, непрерывно воюющих друг с другом и внутри раздираемых анархией. Даже общность религии не связывает греческие города. И в то же время среди столь несовершенного, с нашей точки зрения, социального строя искусство проникает всюду; оно одно царствует, движется уверенным шагом и почитается всеми. Ясно, что, начиная с героических времен, искусство служит единственной связью, объединяющей греков. Афинский царь Тезей устанавливает празднество Панафиней, чтобы заставить народы Аттики, путем учреждения своеобразной религиозной федерации, признать Афины своей метрополией. То же самое происходит со всеми учреждениями этого народа, — они облекаются в форму искусства, чтобы быть принятыми массой. Греческая мифология есть не что иное, как поэтическая оболочка, приданная явлениям, силам и стихийным изменениям природы. Греки не выдумали мифологии. Я сказал и повторяю, что греки не выдумывают; они придают исключительно красивую и изысканную форму принципам, окружающим их и существовавшим до них. Их религия и их искусство — это одно и то же, это единая вещь, проявляющаяся неизменно в синтезе. Среди греков афиняне были наиболее религиозными, они же склонны больше всех насыщать каждую вещь искусством, точнее — превра-

щать каждую вещь в произведение искусства. У греков событие, факт, явление, добро, зло, все, что относится к материальному и нематериальному миру, переводится на язык искусства, причем выявляющиеся при этом тонкая наблюдательность, логичность, простота и энергия выражений кажутся превосходящими человеческие возможности. Но столь драгоценные способности могут развиваться лишь в среде абсолютно однородного общества, все члены которого понимают друг друга, обладая единой культурой и одинаковой чувствительностью к различным выражениям искусства.

Читая Павсания, мы видим, что еще в его времена у греков были в почете произведения искусства. Он часто говорит о городах, наполовину заброшенных, где население все же почитало остатки былого величия. В разрушенных храмах сохранялись статуи их богов и богинь, несмотря на то, что они были зачастую сделаны из хрупкого материала или могли возбудить человеческую алчность. На каждом шагу — памятники, хранящие воспоминания. Но, чтобы не отклоняться от предмета наших бесед, укажем на то, что больше всего должно интересоваться нас, архитекторов, в этих греческих городах. Это — генеральный план, указывающий на наличие у населения, строившего эти города, прежде всего художественной идеи. Может быть, будет преувеличением утверждать, что служение этой идее искусства было первой и основной потребностью; все же, обращаясь к расположению зданий, сопоставляя их пропорции, живописность (да простится мне это выражение!), с какой они поставлены, ясно видишь, что чувство линии, эффект ансамбля играли большую роль при выборе их местоположения.

Только когда знаешь, как мало значения в наши дни придается сообщению этого рода, как мало они влияют на решения наших современных городских властей, можно с горечью ощутить неизмеримую пропасть, отделяющую нас от этой эпохи, влюбленной в искусство. Мы — цивилизованный народ, но что представляет собой большинство наших городов и во что они превратятся через несколько веков, когда грубое стремление к удовлетворению материальных потребностей, по всей вероятности, заставит исчезнуть навсегда немногочисленные остатки прошедших веков? Что собой представляют города Нового Света? Или промышленные центры Англии? В XIX веке считается признаком цивилизации прокладывать широкие улицы и ставить по их сторонам однообразного вида дома. Наши города становятся поэтому пустыней для мысли; они полны утомительной унылости, свойственной пустыне, но лишены ее величия. Разве эти бесконечные кварталы, расположенные, как клетки шахматной доски, могут вызвать волнующие воспоминания? Где же отдых для усталого ума? Что может нас остановить? Что говорит о том, что сотни поколений ходили до нас по этой земле? Я не сожалею о зловонных и кривых улицах наших старых городов, где дома нагромождены случайно, улицы прорезаны без внима-

ния к ансамблю, памятники архитектуры загромождены лавчонками и забрызганы грязью. Они являют собой беспорядочное скопище, хаос без названия. Но в этом хаосе по крайней мере чувствовалась печать человека, его труда, его воспоминаний, его истории, — нечто большее, чем следы его текущих материальных интересов...

Я представляю себе, почему наши современники, любящие искусство (а таких гораздо больше, чем принято думать, так как многие не осознают отчетливо этого инстинкта), стремятся покинуть эти пустыни из дерева, железа и камня, которые для них поистине пустыни, чтобы согреться среди развалин Афин, Сиракуз и Пестума, — потому, что в этих мертвых городах для них больше жизни, чем на улицах Лиона или Манчестера.

Греки понимали, что к народам, обладающим живым воображением, надо было обращаться на языке, способном поразить их воображение, что им надо было понравиться, что они не могли довольствоваться простым удовлетворением материальных потребностей. Греческие города, ныне опустошенные, еще сохранили посреди своих развалин аромат искусства, потому что искусство у греков не было украшением, роскошью; оно господствовало на правах хозяина с момента закладки здания, оно руководило ростом города.

Пройдемся по Акраганту, одной из прелестнейших дорийских колоний. Мы прежде всего заметим, с какой тщательностью выбрано местоположение города. Около хорошо укрытой гавани, параллельно берегу моря, высятся цепь известковых утесов. Греки сделали из этой цепи холмов городские укрепления со стороны, откуда легче всего можно было ожидать нападения. Они стесали вершины холмов в виде толстых стен с отверстиями для ворот. Скала превратилась в обширное укрепление, на вершине которого параллельно стенам было выстроено несколько храмов; они открывали взорам чужестранцев, поднимавшихся из порта, длинный ряд зданий различных размеров, покоившихся на огромном цоколе из стесанной скалы. Между этим естественным укреплением, столь удачно использованным, и акрополем, находящимся выше и господствующим над окрестностями, лежит небольшая долина, на дне которой расположился город. Таким образом, жилые дома были прекрасно защищены от северных и юго-восточных ветров, которые весьма неприятны в Сицилии.

Акрополь заключал в себе несколько храмов, следы которых с трудом можно обнаружить. Город был ограничен с юга длинным рядом известковых холмов; их вершины были стесаны человеческой рукой и опоясаны храмами, силуэты которых выделялись на фоне неба, а с севера — акрополем, примыкавшим к другим, более низким холмам и, в свою очередь, увенчанным большими зданиями.

В Селинунте (другой дорийский колонии в Сицилии) храмы были выстроены на двух плато, между которыми открывается гавань. Не только

в выборе местоположения этих зданий видны люди вкуса и ума. Для того, чтобы эти здания выделялись и отличались от частных построек, они поставлены на широкие цоколи, или, точнее, на высокие ступенчатые основания. Греческий архитектор, верный своему принципу пользоваться природой и широко вовлекать ее в свое художественное творчество, изучает с редкой проницательностью условия местности, где ему приходится строить.

Когда он, например, намерен создать театр, он отыскивает среди скалистых холмов, столь многочисленных в местах, где он строит свои города, естественную выемку, расположенную удобно как для актеров, так и для зрителей; потом он высекает скамьи и пояса амфитеатра в естественной скале, затем он восполняет конструкциями то, чего ему не дает природа местности. Многочисленные театры в Пелопоннесе и театр в Сиракузах служат довольно наглядными примерами такого размещения. Греки, которым благоприятствовал климат, в своих гражданских сооружениях избавлены от неизбежного стремления людей севера укрыться и замкнуться. Когда они намерены собрать большое количество людей, они ограничиваются возведением стен, окруженных портиками, или просто устраивают на склоне горы удобно ориентированную площадку. Они прекрасно умеют придать своим примитивным зданиям величественную простоту, никогда не вдающую в преувеличение. Когда смотришь на эти сооружения, это кажется нетрудным; незаметно никакого видимого усилия; не испытываешь того удивления, того умственного напряжения, которое часто вызывают остатки произведений погибших цивилизаций. Наоборот, в произведениях грека понимаешь и чувствуешь живую жизнь, даже когда от этих произведений остаются одни следы.

К несчастью, от гражданской архитектуры греков и от их жилых домов сохранилось лишь то, что было высечено в скалах. Впрочем, Геркуланум и особенно Помпеи могут нам помочь перенестись мыслью в греческий город, пожить минуту в гуще его населения. Все, что известно в этой области, — любопытные остатки Помпей, несколько разбросанных тут и там обломков, живопись, скрытый город Сегеста, — позволяет убедиться, что в планах греческих жилищ было так же мало разнообразия, как и в греческих храмах. Но не разнообразием в расположении ансамбля может похвастаться греческая архитектура. Выработав однажды хороший план, греческий архитектор не считает необходимым видоизменять его заметным образом. Он обладает слишком большим вкусом, чтобы оригинальничать и поражать. Те, кто истинно любят искусство, не пресыщаются; хорошие вещи в их глазах не стареют, — они неизменно вызывают в них восхищение или хотя бы удовольствие. Греческий художник знает это; поэтому, совершенствуя свои произведения, он не меняет ни принципа, ни темы. Только в исполнение он внесет больше изысканности. Даже когда эта изысканность

впадет в излишество, когда изящество станет жеманным, чистота — сухой и тщательность разменяется на мелочи, все же сквозь эти признаки дряхлости будет ощущаться живая сила принципа. Греки, став художниками на жаловании у своих могущественных соседей римлян, еще долго сохраняют свежесть принципов, царящих в их искусстве; понемногу, однако, остатки жизненности угасают. При императорах греки снижаются до роли ремесленников. В следующей беседе я объясню причины этого упадка.

БЕСЕДА ТРЕТЬЯ

Сопоставление архитектурного искусства у греков и у римлян; различия и их причины

Как мы уже говорили в предыдущих беседах, характерной чертой римского народа является его способность организовывать и управлять. До тех пор народы-завоеватели, история которых нам более или менее известна, отнюдь не были цивилизаторами; они завладевали страной для того, чтобы вывезти оттуда рабов и ценности; они принижали страну, вместо того чтобы ее поднять. Римляне могли быть порой в отношении покоренных народов алчными хозяевами, стремившимися к обогащению, а не к распространению цивилизации, но все же не это — основная особенность римских завоеваний.

Мы не будем повторять историю длительной и кровавой борьбы, предшествовавшей окончательному утверждению римского владычества над италийскими народами. Это была скорее социальная борьба, чем борьба за власть, ибо для горсти патрициев дело шло о сохранении своих богатств и власти, а для народа — об освобождении его из состояния, близкого к рабству, и о завоевании им прав гражданства. Эту историю передал нам, и передал прекрасно, один из наиболее выдающихся современных писателей, Проспер Мериме, в своем труде, носящем скромное заглавие «Очерки социальной борьбы»^{*}; перед нами разворачивается жестокая борьба эпохи конца республики, и мы видим (хотя это и не является целью его труда) различные источники, из которых римский народ черпал свои искусства.

Римляне начала республики, в противоположность египтянам, восточным народам и грекам, не имели собственного искусства. Всматриваясь в истинное лицо их истории, мы видим небольшой народ, подчиненный нескольким патрициям и всецело занятый собственным усилением за счет

^{*} P. Merimée, Essais sur la guerre sociale.

соседей, — нечто вроде пиратов на суше, — движимый прежде всего общим стремлением к власти и грабежу и весьма мало или почти вовсе не понимающий наслаждений, доставляемых благами культуры и любовью к искусству. Между тем, Рим оказался в центре народностей с необычайно развитым искусством. Кампания и Этрурия были полны священных зданий, общественных и частных, о художественной ценности которых свидетельствует высокая красота их развалин. Этруски еще в отдаленнейшую эпоху, которая даже трудно поддается датировке, уже применяли своды, неизвестные грекам. Откуда этот народ взял подобный способ перекрытия здания? Мы не можем этого сказать, тем более, что те гипотезы, которые мы могли бы привести, представляли бы для нас чисто археологический интерес и выходили бы за рамки нашего курса. Достаточно будет сказать здесь, что свод был знаком азиатским народам задолго до интересующего нас периода западной истории. Благодаря последним открытиям в Ниневии, мы узнали о существовании сводчатых сооружений из глины, смешанной с соломой, и из формованной глины, у которых головные арки облицованы глазурованным кирпичом клинчатой формы. Римляне с редкой проницательностью заимствовали все, что они находили полезным, у чужеземцев, с которыми они были в сношениях. Так, их солдаты заимствовали свое снаряжение у нескольких наций: самнитский щит, испанский меч и т. д. Цезарь, по Саллюстию, говорит: «Большинство наших, когда видит что-либо подходящее у союзников или у врагов, весьма старательно применяет, возвратившись домой» *.

Римляне были по существу своему народом практичным и утилитарным. Они заимствовали у этрусков полуциркулярную арку из тесаного камня, у народностей Кампании — общий план расположения священных зданий, греческие ордера, распределение помещений и украшение жилых домов. Следовательно, они черпали из разных источников, они пытались объединить два диаметрально противоположных принципа — принцип греческого архитрава и этруской арки; действуя таким образом, они достаточно ясно показали, что их понятия об искусстве были понятиями пиратов, руководимых гордостью, а не вкусом, и рядящихся в награбленные чужеземные одежды, сочетания которых неприятно поражают своей пестротой.

Тонкий талант греков, проявившийся в умении наблюдать физические и моральные явления с исключительной остротой, талант, заменявший этому народу науку и давший ему больше, чем могли бы дать ему самые блестящие достижения науки, не получил развития у римлян. Они обладали гениальностью иного порядка; они были прежде всего политиками, законодателями, правителями; их искусства должны были идти иными путями, чем

* „...Majores nostri... quod ubique apud socios aut hostes idoneum videbatur, cum summo studio domi exsequebantur“.

искусства греков. В Риме мы видим могущественную аристократию, обладающую замечательными политическими традициями и беспрестанно пополняющую ряды своих сторонников людьми всех классов, даже из среды своих противников. Римский сенат был силой и управлял всем. Сенаторы были или отпрысками старинных родов или выдающимися гражданами, занимавшими правительственные должности. Принимать участие в делах можно было, лишь пройдя через сенат; а делами для римлян были или войны, или управление покоренными провинциями, или отправление правосудия, т. е. судебное разбирательство и вынесение приговоров. Все эти занятия не имеют ничего общего с занятием искусствами. Государственные должности были целью, к которой стремился каждый римский гражданин, и это тяготение было в Риме настолько сильным, что уже в конце республики латинскую территорию занимали лишь два резко различных класса — должностные лица и рабы; первые — владельцы земель всецело были заняты управлением своими поместьями и в особенности политическими интригами: вторые, доведенные до самого низкого состояния, предавались воровству и всем порокам, порождаемым рабством, невежеством и праздностью. Что касается свободного римского плебса, то это была самая варварская, самая грубая и самая продажная чернь, когда-либо наполнявшая большой город; готовая на все, суеверная, падкая на подкуп и потому попадавшая во власть самых ловких, самых деятельных и особенно самых богатых из членов старинных фамилий. Греки были ремесленниками, коммерсантами, людьми, чувствовавшими физическую и моральную красоту, увлекавшимися спорами и словесными состязаниями, гордыми и счастливыми тем, что они люди, что у них есть свои поэты, свои историки, свои ораторы и свои художники.

Странное явление в истории народов — это сочетание в одних и тех же людях способности к коммерческим операциям, к точным торговым расчетам и вместе с тем тонкого чутья к красоте в произведениях искусства; странно, что тщеславие разбогатевшего купца не заглушает в нем понимания истинного искусства, т. е. того, что мы называем вкусом; что нация безнаказанно производит перевороты в идеях, превозносит человека и изгоняет его, проявляет непостижимое непостоянство, с невероятной быстротой движется вперед по пути прогресса, как мы говорим теперь, в течение нескольких лет проходит сквозь все философские системы, все государственные формы, полагает основания всем наукам, ведет войны со всеми своими соседями и сохраняет посреди этого хаоса идей, систем, страстей — правильное, логическое, поступательное движение в искусстве; умеет придать ему новые формы, своеобразные и прекрасные, не позволяя отклонить себя от прямого пути под влиянием того, что в наши дни принято называть модой. Вот пример удивительных действий этого народа, дельца и художника в одном лице.

До битвы при Саламине, за 480 лет до нашей эры, у афинян не было города, вся их территория была опустошена; у них не было ничего, кроме кораблей; через двадцать лет они построили Парфенон, и Эсхил, участвовавший в сражении при Саламине, ставил свою трагедию «Персы», в которой он вывел варварского царя в героической и благородной роли. Здесь, несомненно, имеется доля искусной лести победителям, но в еще большей степени — печать возвышенного вкуса, уверенного в том, что он встретит отклик в рядах толпы. Можем ли мы с уверенностью сказать, что подобная попытка не была бы освистана у нас, и что такая лесть, почетная как для победителя, так и для побежденного, была бы правильно понята?

Греческое искусство то растет, то идет на убыль, но оно ни на мновение не отклоняется от своего пути, оно е д и н о, тогда как все остальные проявления ума и изменчивых страстей этого необыкновенного народа возникают случайно, рождаются и взаимно уничтожаются.

У римского народа мы видим совершенно иную картину; им владеет лишь одна идея — покорение мира, и эта идея так твердо укореняется в умах римских граждан, что им удается в течение неполных двух веков завоевать три четверти Европы, всю западную Азию и Северную Африку, несмотря на угрожающие симптомы разложения, которые, даже в последние годы республики, вызывали предчувствие распада старого языческого общественного строя. Механизм, которым пользуются римляне для достижения этого результата, весьма несложен: римский гражданин держится, как властелин; когда он завоевывает земли, он присваивает *ager publicus*, государственное имущество своих врагов, он отдает его на откуп; затем он поощряет эмиграцию колонов на территорию покоренных народов, он обеспечивает римлянам и их союзникам возможность существования в подвластной ему стране; эти жители, сделавшись собственниками, охраняют и защищают свои владения и вскоре основывают чисто римские колонии. Если римляне даруют какой-нибудь стране звание союзника, они берут ее под свою опеку, обязывают ее сражаться в их рядах с более отдаленными врагами, ассимилируют ее в своих интересах, включают ее в свою обширную организацию.

Таким образом, мало-помалу они создают престиж римского могущества на всей известной в ту эпоху поверхности земного шара, то разделяя, то поощряя, то защищая, то наказывая варварские племена. Существует римское государство, но нет греческого государства, ибо, как я уже говорил ранее, греческие поселения представляют собой не более, как общины, союзы, тогда как Рим является центром обширной государственной системы, основанной на иерархии. Рим представляет собой высшую ступень лестницы, которая могла быть разрушена только социальной революцией и нашествием варваров.

Этот краткий обзор римской политической системы необходим для по-

нимания сущности Римского государства, так как римляне — прежде всего, как мы говорили, политики, и искусство играет у них утилитарную, служебную роль, а не служит источником наслаждения, как у греков. Римляне пренебрегают всем, что не входит в обширную систему их организации; их совершенно не интересует вопрос о том, гармонирует ли данная форма искусства с принципами этого искусства; римлянин не будет, подобно грекам, вести споры о том, могут ли его наблюдения быть выведены логическим путем; он не будет увлекаться отдельным контуром, игрой света и тени; он требует лишь одного: чтобы его произведения были чисто римскими, чтобы они символизировали его величие, могущество, и лучше всего, чтобы эти произведения соответствовали системе его политической организации, чтобы они были прежде всего полезными произведениями, в точности выполняющими свое назначение. Он прокладывает дороги, перекидывает мосты через реки, проводит воду в города при помощи колоссальных акведуков, он строит амфитеатры, которые служат местом собраний и выполняют роль настоящих городских ратуш, будучи в то же время зданиями, отведенными для развлечения граждан. Римлянину безразлично, сохраняет ли союзный или покоренный народ свою религию, — лишь бы он соблюдал законы; более того, он включает богов подвластных ему народов в ряды римских богов, и таким образом эти народы становятся причастными к его судьбе и успехам и связанными со своими властителями наиболее крепкими для людей узами — общей религией и учреждениями; точно так же он действует в области искусства. Римлянин находит среди греческих народностей выдающихся исполнителей; он ими завладевает, оплачивает их, позволяет им украшать сооружения по их вкусу, но при этом подразумевается, что греческий художник будет лишь рабочим. Что касается общего плана своих сооружений, системы их конструкции, способа их осуществления, он, как римлянин, один желает предписывать их всем и всюду, от Босфора до Британии.

Мы не можем не признать некоторого величия в этой точке зрения на искусство архитектуры и не коснуться вопроса о том, насколько она соответствует взглядам современных правительств. Гармонирует ли эта точка зрения с характером народов Западной Европы, с характером французов, с их обычаями и традициями? В этом позволительно усомниться, ибо у французов (как и у всех народов, обладающих художественным чутьем), наделенных в большей мере воображением, нежели волей, беспрестанно требующих духовной пищи и часто увлекаемых химерами (если эта химера представляется им олицетворением чувства или идеи), независимость взглядов, исследование, критика, споры были необходимыми элементами для развития искусств. Доказательством служит то, что искусства процветают, когда им предоставлена полная свобода, и идут на убыль и деградируют,

когда им хотят задать тон, когда требуют от них равномерного, единообразного развития.

Я должен пояснить свою мысль, во избежание всяких недоразумений. Искусство — это религия, или точнее — вера; но всякая вера может быть или признана, или только терпима политическим строем страны, или же развиваться вне этого политического строя. В первом случае искусство не испытывает никакого принуждения или стеснения, — оно идет вперед гордо и свободно, оно не подчиняется никаким законам, а само создает их; во втором случае оно занимает подчиненное положение, становится одним из винтиков политической машины; в третьем случае оно окутано таинственностью, у него свои секреты, оно доступно лишь посвященным. У греков искусство властвует, оно правит, не встречая возражений, его принципы могут быть просты, как всякий ход мысли, не испытывающий принуждения и препятствий. У римлян искусство поглощено государственными соображениями, оно выполняет то, что ему диктуют, оно становится средством. В средние века, у западных народов, и особенно во Франции, искусство уединяется, — у него свой собственный язык, оно шествует в тиши, преобразовывается и развивается, не считаясь с той средой, в которой оно живет.

Я надеюсь, что наши «Беседы» помогут нам выявить взаимоотношения, существовавшие и существующие между искусством и политическим строем античного и современного цивилизованного мира. Я говорю «существующие», так как мы присутствуем в настоящий момент при явлении, весьма поучительном для всякого, кто хладнокровно прислушивается к спорам, поднятым в области искусства. С одной стороны, перед нами апологеты античных искусств, с другой — апостолы средневекового искусства. Я говорю об убежденных художниках, защищающих свои принципы, и, разумеется, ставлю вне этой борьбы любителей всех художественных форм, не потому, что я игнорирую их суждения, но потому, что эта неглубокая, чисто плотская любовь в конце концов может привести нас лишь к индифферентности. Но в этих двух противоположных лагерях имеется и нечто другое, кроме художников, стоящих перед знаменем античности, и художников под знаменем средневековья; в них стоят еще, один против другого, два больших принципа, два принципа, со времен греческой античности не перестававших вести между собой ожесточенную борьбу, которой не видно конца; один из принципов — это подчинение индивидуального разума политическим соображениям, другой же — независимость человеческого ума во всем, что относится к вопросам совести, вопросам интеллектуального вдохновения; я повторяю — борьба еще не кончилась, и я не вижу никаких помех к ее продолжению, ибо, в общем, она ни для кого не опасна; но полезно знать, за что борешься, против кого и на чьей стороне.

Непримиримые сторонники античности долго объединяли под одним знаменем греков и римлян, между тем как искусства этих двух культур исходят из диаметрально противоположных принципов; греческие искусства свободны и независимы, римские искусства занимают положение рабов, и если бы мы разрушили преграды, поставленные между двумя лагерями — античным и новейшим, то есть все основания предполагать, что греческие художники значительно легче достигли бы взаимного понимания с художниками средневековья, чем с римскими, с которыми им хотели навязать союз несмотря на то, что фактически римляне были лишь их притеснителями.

Римские учреждения вполне соответствуют характеру римского народа, точнее говоря, римский народ сам по себе является учреждением, большим государственным и политическим механизмом, прекрасно приспособленным к своему времени и потребностям. Его искусства служат лишь выражением этого особого порядка, составляющего исключение в истории западного мира. Бросим взгляд на эту историю до и особенно после римской эры. Мы видим совершенно иную картину: перед нами почти непрерывная борьба народов с учреждениями, которые ими управляют. В средние века мы видим, например, как во Франции галло-романские народы под игом варваров не пропускают ни одного случая, чтобы не восстать против учреждений, которым их подчиняют. Чисто германская феодальная система антипатична этим народностям. Теократия ненавистна потомкам завоевателей, как и туземному населению. Королевская власть, когда с ней начинают считаться, пользуется этими враждующими элементами, чтобы их порознь и поочередно ослабить: она наблюдает за их борьбой, но отнюдь не старается ее прекратить. Что же происходит с искусством при таком социальном строе? Кто им занимается? Кто думает о том, чтобы диктовать ему формулы? Конечно, никто. Оно предоставлено самому себе, оно терпеливо продолжает свое медленное движение, пробивается всюду, где это возможно, вне этой борьбы. Оно первоначально находит приют в монастырях, но скоро задыхается в тисках монашеской системы. Оно освобождается от нее с той же энергией, какая проявляется и при основании городских общин. Правящие органы того времени — если только можно применить это название к странному нагромождению учреждений, которые мешали одно другому — недостаточно проникательны, чтобы понять, что искусство представляет собой могущественный фактор культуры; они используют его, не пытаясь его подчинить. Создается впечатление, что свобода может найти себе пристанище в одном только искусстве.

Действительно, среди этого общества, колеблющегося между всеми видами власти, бросающегося из одной крайности в другую, переживающего длительные и кровавые распри, искусство, как мы видим, совершает свой путь в полном порядке, не отклоняясь от него ни на один миг, подобно

тому, как движение греческого искусства протекало закономерно среди беспорядков и борьбы, царивших в греческом обществе. Почему во Франции в средние века, так же как у преков в древности, искусство неуклонно продвигается по пути, который оно себе предназначало? Потому, что оно само управляет собой, само испытывает себя, подвергает себя критике в своей собственной среде, оно нанизывает непрерывную цепь выводов, оно свободно в своих движениях, и никто не помышляет о подчинении его рутине, иначе говоря, академической формуле; оно черпает из всех источников и руководствуется только разумом и общественным чувством. Греческое общество, как и низы средневекового общества, развивается вместе с торговлей и искусством, а искусство, как и торговля, может жить только, будучи свободным. Римляне не были ни коммерсантами, ни художниками, они занимали по отношению к населению совершенно иное положение, чем всякое современное правительство; для них, покорителей мира, все должно было быть римским или не существовать вовсе; и чтобы обеспечить это господство над народами, почти всегда менее цивилизованными, — особенно, когда это касается военных и политических учреждений, — их первым актом после победы их оружия была организация римской системы управления у побежденных и у новых союзников. Все народы-колонизаторы пользовались приблизительно теми же способами — примером могут служить современные англичане — и были вознаграждаемы тем, что сохраняли свои завоевания, способствовавшие величию и могуществу метрополии. Полная свобода вероисповеданий, охрана гражданских прав, охрана собственности, трибуналы, избиравшиеся из граждан подвластных городов, с апелляцией в римский магистрат, вмешивавшийся в судопроизводство лишь для устранения злоупотреблений местных властей и чтобы показать, что римское правление справедливее прежнего, смененного им правительства; центральная власть, защищавшая интересы без волокиты сложного административного механизма; воинская повинность для покоренного и союзного населения и то, что ближе всего связано с нашим предметом, — весьма важные общественно-полезные сооружения: дороги, мосты, каналы, земляные работы, городские стены, акведуки, порты, общественные здания, базилики, претории, театры, термы, постоянные лагеря, большие склады, канализация, фонтаны и пр.

Становясь хозяином какой-либо страны, римлянин использует свои обученные войска для прокладки дорог, осушения болот, устройства лагерей; затем он производит принудительный набор значительного количества рабочих, и вскоре облик городов меняется, план их расположения расширяется или исправляется; они окружаются каменными стенами; в них и вокруг них строятся по единообразной системе все общественные учреждения; и через несколько лет или даже месяцев галльский или гер-

манский город превращается в римский город, где римский гражданин, так же как и местный житель, находит все, что он видит в Риме.

Становится понятным, с какой быстротой, при такой системе, покоренные народы должны были свыкнуться с римскими нравами и обычаями, утратить свои местные традиции, вплоть до национального чувства. К тому же римляне фактически приносили с собой культуру, правильное управление, богатство и довольство в среду полуварварских народов; не удивительно, что последние быстро забывали нравы и обычаи, находившиеся на более низком уровне по сравнению с тем, что им давалось.

Нам необходимо было набросать эту картину для того, чтобы уяснить себе роль искусства в этой чисто политической и административной системе; эта роль была и могла быть лишь весьма второстепенной. Мы видим, что римский дух не имеет ничего общего с греческим духом. Грек постоянно дискутирует, он не останавливается на одном, он ищет лучшего, он проходит через все, и вместе с тем он раб логического принципа, основанного на законах разума, на наблюдениях и на стремлении к гармонии. В интеллектуальной области эти философы выдвигают самые противоречивые системы; для них деятельность ума не знает пределов, ее не останавливает даже доведение умозаключения до абсурда, ибо, говоря о нематериальном в природе, идя от дедукции к дедукции, строго следуя законам логики, можно дойти до доказательства возможности того, чего один лишь здравый смысл не позволяет признать возможным, например до отрицания движения или бытия. Но в области материальных вещей логика не может привести нас к подобным заблуждениям, ибо материя перед нами, она видима, ощутима, она имеет собственные свойства, свои непреложные законы. Греческий архитектор может найти различные причины, иногда абсурдные, для объяснения законов тяжести тел, но он не может отрицать этих законов, он знает, что он не может их нарушать. Он может ошибочно истолковывать причины, но не следствия, ибо греческий архитектор прежде всего — внимательный наблюдатель, осторожный, правдивый в применении своих наблюдений. Греческий скульптор не знает системы кровообращения, точных функций мускулов и костей, но он наблюдает человеческое тело в его внешних, видимых и ощутимых формах с такой пронизательностью, что придает своей статуе естественные очертания и правдивое движение; он пойдет дальше природы, он ее дополнит и как бы исправит, не нарушая ее законов. Греческий архитектор поместит на колонне капитель, но он не поставит свою колонну на базу, так как эта база стесняет движение проходящих; в случае же если он придаст ей базу, эта база будет иметь такой же круглый план, как и колонна; он постарается срезать ее углы у основания, чтобы за нее не задевали ноги; все эти приемы вытекают из наблюдений и из строго правдивого применения видимых явлений природы.

Не будем останавливаться на деталях. Рассмотрим более важное явление, заслуживающее особого внимания. Мы говорили в нашей предыдущей беседе о том, как поступает греческий конструктор, воздвигая храм, как после целого ряда логических умозаключений он приходит к построению общей композиции, которая называется *ордером*, т. е. согласованием отдельных опор с несомым элементом. Когда эта композиция найдена и установлены соотношения между всеми частями, диктуемые сначала необходимостью, а затем тщательным наблюдением их взаимодействия, их функций, внешней и внутренней природы материалов, грек, найдя пропорции и соотношения архитектурных частей, удовлетворяющие в равной мере его разум и его утонченный вкус, считает, что он создал произведение, которое нельзя изменить, не оскорбив разума и вкуса, поскольку это произведение есть не что иное, как комбинированный результат этих двух качеств. Он уверен в правильности своих логических построений, так же как геометр в точности своих доказательств; он уверен в непогрешимости своих чувств, ибо их язык понятен не только ему, архитектору, но и всем, его окружающим. Короче говоря, он верит в свой разум, в свой гений, и не допускает мысли, что разум и гений могут разрешить поставленную проблему двумя различными способами, одинаково простыми и хорошими. Если он сомневается как философ, то как художник он не сомневается, ибо он определяет свойства материи, он работает над ней экспериментальными методами. Если он даже и не понимает своей композиции, то он наблюдал действие ее мощи, ее веса, света на ее поверхностях, ее сопротивления внешним факторам. Следовательно, результат, к которому он пришел, для него является единственным вообще достижимым. Если грек находит что-либо в определенных условиях хорошим и прекрасным, то воспроизведение этого хорошего и прекрасного в аналогичных условиях происходит естественно и логично; грек рассуждает так: «Поскольку я установил архитектурный ордер, все части которого занимают надлежащее место, поскольку я добился того, что соединение этих различных частей производит эффект, удовлетворяющий одновременно разум и чувство, постольку этот порядок (*ordre*) расположения есть *ордер*. Если я исключу одну из частей, если я изменю установленные между ними взаимоотношения, то я разрушу свое произведение; но мое произведение совершенно, — следовательно, я должен сохранить его в его неприкосновенности. Как я действовал, чтобы достигнуть этого совершенства? Прежде всего — мной руководил мой разум; он мне подсказал, как уложить каменные архитравы на вертикальных опорах, какое расстояние я должен оставить между ними, как я должен присоединить мой портик к стене целлы, как я должен перекрыть все в целом. Затем мои чувства указали мне пропорции формы, которые я должен придать зданию, подсказали мне, как я должен их украсить. Следовательно, мое произведение безусловно доброкачественно; оно ед-

но, оно имеет свое разумное основание независимо от размеров, ибо размеры не меняют пропорций; следовательно, воздвигаю ли я портик вышиною в тридцать локтей или в десять локтей, отношения между различными частями этого портика, т. е. между колоннами, расстояниями между ними и антаблементом, не могут изменяться. Следовательно, мой ордер есть единый типовой образец, пропорции которого я буду воспроизводить независимо от размеров».

Так рассуждает греческий архитектор, и, оценивая эти суждения с точки зрения их жизнеспособности, нужно признать, что грек рассуждает превосходно. Действительно, дошедший до нас греческий ордер или ордера сохраняют свои пропорции независимо от размеров, и этот метод, применявшийся римлянами с некоторыми изменениями, о которых мы будем говорить ниже, был решительно оставлен лишь архитекторами средневековья.

Греческая архитектура имеет свой модуль, зависящий от нее самой; архитектура средневековья имеет модуль вне зависимости от нее самой; это — измерение человеческого тела. Римская архитектура служит переходной ступенью между этими двумя методами, и это переходное состояние вызвано тем, что римляне придают большое значение удовлетворению своих материальных запросов, утилитарности, пренебрегая отвлеченными и порожденными непосредственным чувством формами греческого искусства.

Мы очень кратко обрисовали состояние римского общества и способы его воздействия на завоеванную им обширную территорию; в его архитектуре мы найдем точное отражение его политики, и в этом отношении она является для нас неисчерпаемым предметом изучения, незаменимым источником сведений. Но изучать римскую архитектуру нужно вдумчиво, выявляя ее подлинные черты, а не занимаясь деталями, в которые она со стоическим равнодушием облекает свои конструкции.

Греческая архитектура имеет видимые, внешние формы, вытекающие из конструкции; лучшим сравнением для греческой архитектуры может служить обнаженное человеческое тело, у которого все формы наружных частей вытекают из структуры его органов, из его потребностей, из соединения его костей, из функций его мускулов. Человек прекрасен, ибо все части его тела соответствуют своему назначению, — в нем нет ничего лишнего, каждая его часть выполняет свою функцию. Напротив, римскую архитектуру можно сравнить с человеком в одежде; мы видим человека и его одежду; эта одежда может быть хорошей или плохой, богатой или бедной, хорошо или плохо скроенной, но она не является частью его тела; ее нужно изучать, если она хорошо сделана и красива; ее нужно откинуть, если она стесняет движения человека, если в ее покрое нет ни изящества, ни смысла. В римской архитектуре имеется, с одной стороны, структура, правдивая, реальная, утилитарная конструкция, скомбинированная для выполнения программы, начертанной хозяйской рукой; с другой стороны,

в ней имеется оболочка, декорация, не зависящая от структуры, подобно тому, как одежда независима от человеческого тела; римляне, будучи народом-политиком, придают ей лишь второстепенное значение; они требуют лишь одного от тех, кто одевает их здание: чтобы одежда была его достойна; им безразлично, осмыслена ли она, точно ли она воспроизводит основные формы структуры здания, является ли она точной и правдивой оболочкой его формы, выявляет ли она его назначение. Римлянин стоит выше или, если хотите, в стороне от мыслителя-грека, он его не понимает.

Меня иногда упрекали в том, что я в архитектуре отвожу слишком много места рассудку и мало считаюсь с чувствами; возможно, что сказанное выше придаст некоторую основательность этому упреку, если я не разовью свою мысль дальше.

✓ Что такое чувство в искусстве? Может быть, это не что иное, как невольное влияние рассудка на воспитание наших инстинктов? Пастушеская собака — не что иное, как волк, у которого инстинкт направляется его рассудком животного, развитым воспитанием; вместо того чтобы пожирать овец, она сторожит их и не дает их украсть или зарезать. Инстинктивно мы издаем различные звуки, наше чувство говорит нам, что одни интонации ложны, другие правдивы; почему? Не потому ли, что наш рассудок воздействует на наш инстинкт? Почему некоторые ноты фальшивы? Почему в архитектуре некоторые пропорциональные отношения неверны? Не рассудок ли действует на наши чувства, помимо нашей воли направляя и формируя то, что мы называем чувством? Не были ли греки народом резонеров до такой степени, что многие из их философов дошли в своих рассуждениях до безрассудного? Между тем, этот народ резонеров обладал в то же время наиболее развитым чувством прекрасного; он первый установил в архитектуре ордера, т. е. сумел превратить в закон инстинкт пропорций. Мы видим, что все народы, строившие раньше, до греков, руководствовались тем же инстинктом, той же внутренней потребностью установить определенные отношения и различия между частями сооружения; но, между тем, мы знаем, что ни один из этих народов не сумел довести этот инстинкт до силы закона, и доброго закона, ибо его можно было изменить не иначе, как в ущерб впечатлению, производимому на чувства.

Все памятники мира, от глубин Востока до крайних пределов Запада, производят на зрителя двойственное впечатление (я, разумеется, говорю лишь о памятниках, достойных нашего внимания). Мы испытываем восхищение, наслаждение, но вместе с тем и замешательство, смущение, ощущаемое при виде предмета, для понимания которого требуется напряжение ума. Это двойственное впечатление дает следующий результат: если ум зрителя не охвачен стремлением к знанию, то он пугается и проходит мимо, не стараясь понять. Одни только греческие памятники, единственные из всех, производят целостное впечатление; не нужно никаких усилий, чтобы их

понять, чтобы освоиться с их сущностью; они так же ясны для первого встречного, как и для художника, глубоко сведущего в своем искусстве. Греческий памятник говорит то, что он имеет сказать, сразу и всем; и, странное дело, это необыкновенное и прекрасное свойство кажется недостатком в глазах людей, которые привыкли видеть в архитектуре вечную загадку. При мне иногда спрашивали: «В чем же красота Парфенона?» Это равносильно вопросу: «В чем красота молодого, хорошо сложенного, обнаженного человеческого тела?» На это можно лишь ответить: «Обнаженный человек прекрасен, потому что он есть; потому, что без всяких умственных усилий, без всяких расчетов, мы знаем, что он движется, что он силен, что он ощущает, видит, думает, что он совершенен, что он един». При помощи своего закона ордеров греки сумели в архитектуре добиться этого простого впечатления. Греческое здание не требует ни пояснения, ни комментариев; оно прекрасно, ибо иным оно не может быть, подобно тому, как человек прекрасен, ибо лучшего нельзя создать. Я полагаю, что невозможно достигнуть этого совершенства иным путем, чем разумно удовлетворяя чувства.

Витрувий, не будучи великим философом, но пропитанный греческими идеями в искусстве и отражающий их лишь поверхностно, как всякий истый римлянин, начинает свою третью книгу, посвященную храмам, главой, в которой пытается установить аналогию между пропорциями человеческого тела и пропорциями храмов и их ордеров. Эта глава Витрувия на самом деле ничего не устанавливает; из нее нельзя извлечь никаких выводов; но она приподнимает край завесы, скрывающей от нас ту философию, которую греки применяли в архитектуре, если только мы будем искать в структуре человеческого тела не метрическую шкалу, как это делает Витрувий, чтобы установить отношения между частями в системе расположения архитектурных элементов, а метод. Кроме того, не следует забывать, что греки всё относили к человеку и что ни один народ не изучал человека подробнее с точки зрения и психики и материи. Чтобы установить законы пропорций в архитектуре, как это сделали греки, необходимо было найти точку опоры, исходную точку, так как пропорции на первый взгляд кажутся лишь произвольным отношением, инстинктивным стремлением, которое не поддается точному определению. Но греки, несмотря на то, что они были поэтами, не довольствовались туманными идеями; им нужно было применять форму или принцип во всем, даже по отношению к вещам нематериального порядка. Лучшим доказательством служит их мифология.

Если бы до нас дошел какой-нибудь трактат об архитектуре, написанный Иктином, то мы, может быть, получили бы точное объяснение этой аналогии человеческого тела с системой расположения архитектурных элементов вообще и с ордерами в частности. За неимением такого трактата, мы попытаемся рассуждать так, как мог бы рассуждать Иктин. Человек

представляет собой наиболее совершенный из всех сложных организмов, и это относительное совершенство настолько явно, настолько реально, что он сделался господином всех этих существ. Человек — венец творения; следовательно, если строить, то нужно взять его за образец, не в отношении форм, придаваемых тем объектам, которые хотят построить, но в отношении методов, применяемых при постройке. Человек — самый прекрасный среди сложных организмов, ибо строение его тела отвечает самым сокровенным его потребностям, его функциям и его интеллекту. Следовательно, если хотят, чтобы здание было прекрасно, необходимо строго подчинить его структуру тому же принципу. Среди сложных организмов у многих имеются отдельные органы, более совершенные, чем у человека, многие более ловкие и более сильные, но ни один из них не представляет собой настолько совершенного сочетания физических свойств, в точности согласованного с его материальными и духовными запросами. Следовательно, нужно найти это сочетание, эту аналогию между органическими потребностями и внешней формой для того, чтобы воздвигнуть совершенное здание. С этой точки зрения греки могли рассматривать строение человеческого тела как образец правильного метода, достойного подражания в архитектуре, когда она достигла развития, потребовавшего новых прекрасных форм, которые выявляли бы конструкцию здания и согласовывались бы с ней. Но, как я уже говорил, грек — прежде всего наблюдатель и ценитель формы; он видит в человеческом теле не то, что находим в нем мы, анатомы, все подвергающие анализу; он видит лишь (с необычайно тонкой проницательностью), что кости приводятся в движение пучками мускулов, которыми они покрыты, в свою очередь, одетыми упругой тканью; грек изучает остеологию, лишь наблюдая игру мускулов и кожный покров; он не отделяет друг от друга различные части, изначально составляющие единое целое, он не изучает их независимо одну от другой, но великолепно знает их функции и их отношения, одним словом, их наружный вид. Поэтому, когда он строит, он придает всем архитектурным частям гармоничные отношения, согласованные с функцией здания, и его архитектура обладает той простотой, которая восхищает нас в строении человеческого тела. Следовательно, в тексте Витрувия кроется доля правды, если не формально, то по существу, когда он говорит о влиянии строения человеческого тела на греческую архитектуру. Я считаю, что нужно остерегаться слишком абстрактных идей при философском изучении такого позитивного искусства, как архитектура. Я позволю себе поэтому облечь эти принципы в конкретную оболочку, взяв для этого формы греческой архитектуры, которые могут подтвердить эти принципы.

В строении сложного организма, и особенно человеческого тела, каковы бы ни были его движения, каково бы ни было его положение, система костей не только всегда видна, но образует выступающие точки, соединяемые

вогнутыми и выпуклыми кривыми, в зависимости от мясистых частей, находящихся между ними. Эти кривые тем более приближаются к прямой линии, чем энергичнее движения тела. Греки поняли и ввели это правило в скульптуре, что вполне естественно, и, повидимому, первые применили его в архитектуре. До них египтяне в своих архитектурных профилях, очевидно, подражали растительному миру. Их капители, например, явственно воспроизводят закругления цветов и плодов. У греков мы видим иное: их профили скорее напоминают изгибы, образуемые мускулами или мясистыми частями, присоединенными к костям и заполняющими промежутки между ними. Когда художник хочет придать мощный вид одной из частей в общей архитектурной композиции, он, вычерчивая свой профиль, старается изобразить энергичные формы, принимаемые человеческим телом, когда усилие или резкое движение напрягает или натягивает его мускулы. Поэтому он не вычерчивает свои профили при помощи инструмента, например циркуля; его рукой управляет лишь тонкое чувство форм, которые ему прекрасно знакомы по его наблюдениям. Контур дорийской капители, например, в наиболее древних греческих памятниках представляет собой довольно резко выраженную кривую (рис. 12, профиль A^*). Чем больше художник вдумывается в свое искусство, тем упорнее он старается усовершенствовать выражение своей мысли; это приводит его к настойчивому подчеркиванию первого выражения, к усилению производимого им впечатления; контур первоначальной дорийской капители скоро начинает казаться ему недостаточно энергичным, недостаточно выражающим несущий элемент; он чертит профиль B^{**} , затем связывает колонну с капителью и превращает вал под абаксом в конус, подобно тому, как это показано в профиле C^{***} . Таким образом, греческий архитектор путем рассуждений постепенно переходит от капители A , вал которой кажется подушкой, мягким телом, помещенным между колонной и абаксом, к капители C , профиль которой, твердый до сухости, действительно является сильной опорой, передающей на ствол колонны весь вес абака и поддерживаемой им части.

И если мы внимательно рассмотрим эти профили, то мы увидим, что расчеты конструктора и чутье художника идут нога в ногу по тому же пути. Архитрав над капителью A , самой древней из всех трех, своей лицевой стороной помещается в D , т. е. на вертикали ствола колонны. Уже для строителя Парфенона неприятен вид этого выступа DG , оказавшегося ненужным в законченном здании; поэтому он продвинул лицевую сторону архитрава, поместив его на капители в точке E , т. е. на-весу, отчего его капитель сделалась более мощной. Вскоре греческий архитектор продвигает

* Селинунт, акрополь

** Парфенон.

*** Храм Деметры в Элевсине.

грань архитрава *F* еще дальше за пределы ствола колонны и еще усиливает впечатление несущей функции капители.

Ясно, что если греки не воспроизводили деревянных конструкций при постройке дошедших до нас сооружений из камня или мрамора, они тем более не воспроизводили растений в деталях этих зданий подобно тому,

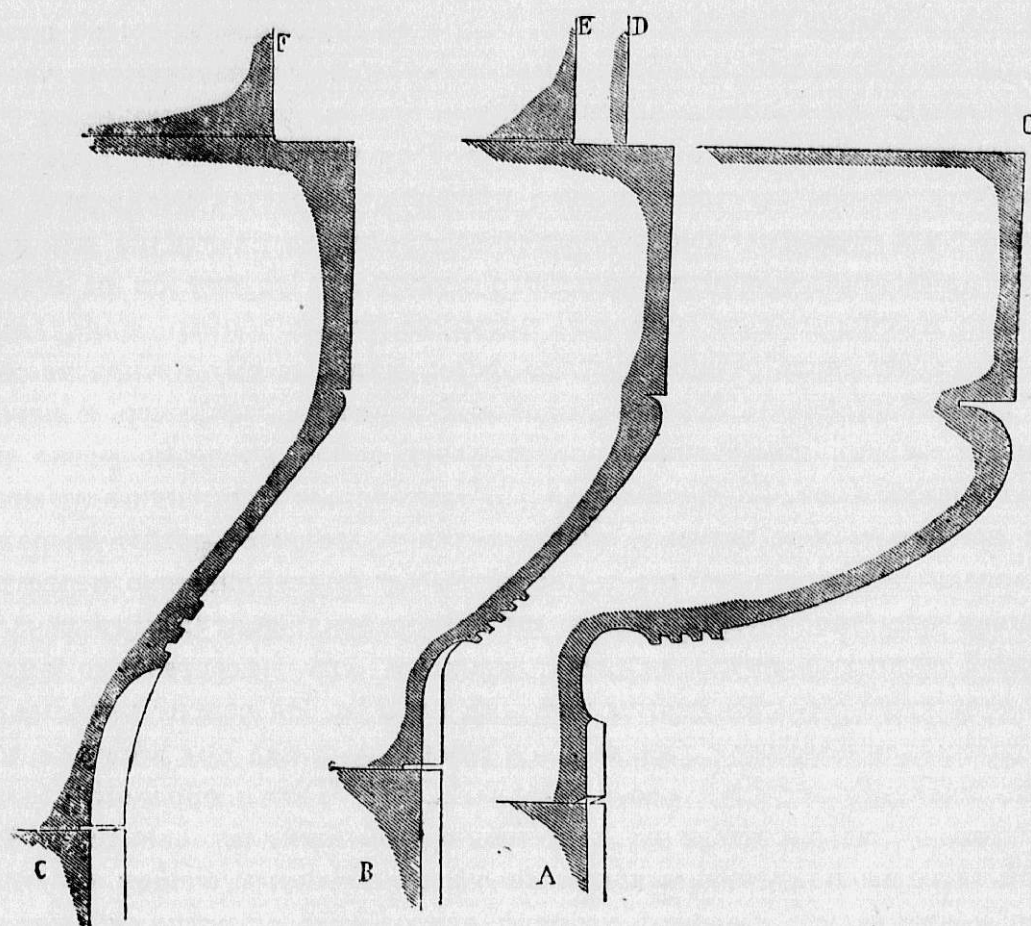


Рис. 12

как это постоянно делали египтяне, как это пытались делать римляне и после них — художники средневековья.

Я уже говорил, что греки первые установили определенные законы пропорций, которые мы называем о р д е р а м и, или системой расположения элементов; отсюда не следует делать вывод, что греческий ордер или греческие ордера были чем-то абсолютным в своих пропорциях. Эти законы ни в малейшей степени не стесняли у них свободы художника; они были не абсолютными, но относительными, и хотя можно установить определенные отношения между различными частями дорического ордера одного и того же периода, но вместе с тем допускается большая свобода в применении этих правил и бесчисленные варианты; дорический ордер всегда остается дорий-

ским ордером, подобно тому, как человек всегда остается человеком; но один человек имеет крепкое сложение, другой — нежное, один — низкорослый и коренастый, другой — строен и хрупок. Эти различия не нарушают относительной гармонии, или относительных пропорций; но вот что никогда не сделают греки ни в скульптуре, ни в архитектуре: они никогда не приставят головы и торса Геракла к ногам Диониса, тяжелый и массивный антаблемент они не поставят на тонкие колонны с большими интервалами. Это изучение отношений, которые должны существовать в ордере, т. е. во всех частях одного здания, они доводят до мельчайших деталей. Эта связь, эти отношения существуют не только между основными частями одной и той же системы элементов, в колоннах, капителях, антаблементах, расстановке опор, пролетах и заполнениях, но также и между профилями, их контурами, их выступами; они существуют даже (насколько можно об этом судить) в окраске этих сооружений.

При постройке своих наиболее значительных зданий греки применяли только два ордера — дорический и ионийский. Сравнивая эти два ордера между собой, мы сразу заметим, что каждому из них присуща своя особая гармония, несмотря на то, что они основаны на одном и том же принципе. Структура — та же, разница лишь в ладе. Вся композиция дорического ордера в целом строга и проста по своим основным пропорциям, и эта строгость и простота видны в мельчайших деталях; эффект достигается, как мы уже объясняли, очертаниями, силуэтами, игрой света и тени на больших поверхностях, контуром профилей. В ионийском ордере, наоборот, мы видим изящество общих пропорций, и это изящество сохраняется во всех деталях, в более тонких и многочисленных профилях, в более грациозной орнаментации, рассыпанной более щедро. Дорический ордер как бы создан для более обширных зданий или для зданий, расположенных так, чтобы их видно было издали; ионийский ордер как бы подходит для зданий, созданных для рассмотрения их вблизи, для привлечения взоров тонкостью своих деталей. Можно, пожалуй, назвать дорический ордер мужественным, а ионийский женственным; а между тем, ни тот ни другой не отступают от общих правил, которые греческий архитектор считал себя обязанным соблюдать в ордерах, или в системе расположения элементов. Колонны ионийского ордера более тонки, чем колонны дорического, но они покрыты большим количеством каннелюр; их капители, покрытые скульптурными украшениями, более значительны; части антаблемента более разграничены, стволы колонн покоятся на круглых базах, ибо инстинкт греческого художника подсказывает ему, что, украшая капитель, высекая более изящную колонну, он не может грубо поставить ее непосредственно на цоколь здания, — необходим был переход. В обоих ордерах встречается одинаковое применение общих принципов; а н т ы никогда не имеют капителей, принятых для колонн, ибо грек обладает слишком тонким чутьем, чтобы поместить на плоском пиля-

стре или на вершине стены капитель, которую он считает подходящей для колонны, для ствола, имеющего круглое сечение. Оба ордера имеют сходное строение; лишь значительно позднее грек исключит из ионийского ордера некоторые второстепенные части, содержащие конструктивные элементы, как, например, триглиф.

Не следует думать, что соблюдение ордеров стесняло греческого архитектора; закон не уничтожает личной самостоятельности художника. Он постоянно ищет лучшего и никогда не думает, что достиг абсолютного совершенства. Мы пытались разъяснить, какое значение он придает производимому эффекту, как пронизательно он наблюдает игру света и тени на поверхностях, живописный абрис силуэтов на фоне неба. Греческий художник одарен слишком утонченными чувствами, чтобы подчиниться закону, властному и слепому. Если он применяет симметрию, то скорее как уравнивающий момент, чем как геометрическое правило. Греческому художнику никогда не вздумалось бы придать внешнее сходство двум сооружениям, имеющим различное назначение. Остатки греческих памятников и ценнейшие описания Павсания говорят нам о том, что греки никогда не прибегали к жалким приемам современных архитекторов, рассчитывающих, что ансамбль произведет сильное впечатление, если применить для всех зданий на городской площади, независимо от назначения каждого из них, один и тот же ордер. Греки наблюдают природу и поступают так же, как она; она имеет свои законы, но вместе с тем она бесконечно разнообразна. Если бы мы попытались доказать греческому архитектору красоту симметричного расположения наших больших современных архитектурных комплексов, этих одинаковых фасадов сооружений, различных по своим функциям, по расположению помещений и общей ориентации, он нас пожалел бы и, вероятно, сказал бы нам: «Почему же, если вы считаете, что красота заключается главным образом в симметрии, вы не стараетесь добиться от неба приказанья солнцу восходить и заходить одновременно на востоке и на западе для того, чтобы наши здания всегда были освещены сразу с двух сторон? В природе все протекает по контрасту; она вам показывает, что добро чувствуешь только противопоставляя его злу, что свет не существует без тени, что вещь велика лишь вследствие относительности ее размеров, что в одном и том же виде нет двух вполне одинаковых существ, и вы думаете достичь красоты и добра, изменяя естественный порядок вещей, заменяя разнообразие однообразием. Вот городская площадь, окруженная зданиями; одно из них — здание суда, другое — дворец министра, в третьем помещаются конторы и комнаты писцов, четвертое — казарма, пятое — общественная касса, шестое отведено под празднества; вы называете мне их, и я вам схотно верю; но если вы не напишете на дверях этих различных зданий, что именно в них помещается, как же я это узнаю? Эта сторона площади освещается солнцем весь день, а та остается в тени, а я вижу на теневой

стороне те же портики, что и на солнечной. Я вижу в комнатах ваших писцов такие же окна, как и в ваших парадных залах. Я вижу на фризах этих строений тот же скульптурный орнамент, на акротериях те же эмблемы; и, делая эти неразумные вещи якобы для соблюдения правил искусства, вы уверяете, что вас вдохновляют наши обычаи. Но разве вы никогда не были в Аттике, в Пелопоннесе, в наших колониях? Неужели вы будете уверять, что вас вдохновило наше искусство только потому, что я вижу здесь колонны с капителями и антаблементами, ордера, помещенные здесь случайно, без всякого основания? Неужели вы думаете, что архитектура состоит в том, чтобы повторить на фасаде части, которые вы у нас заимствовали и которым довольно слабо подражаете? Я не знаю, что вы за народ, но вы не греки и даже не римляне... Наши архитекторы поступали совершенно иначе. Правда, у них были законы, но они их толковали, а не подчинялись им, как стадо баранов, которых пастушеский посох гонит по узкой тропинке. Греческий архитектор, когда ему поручали постройку здания, старался прежде всего в точности выполнить предназначавшуюся ему программу; он стремился сделать для всех ясным назначение своего сооружения не только по общему расположению, но используя для этого и скульптурные украшения; он ставил его, учитывая благоприятную ориентировку каждого помещения; он не стал бы украшать здание, предназначенное для конторских помещений, таким же образом, как дворец крупного должностного лица или зал для собраний. Влюбленный в свое произведение, изучая его со всех сторон, пересматривая и совершенствуя его беспрестанно, он ничего не хотел оставить несовершенным; он не скрыл бы за роскошными фасадами грубо оштукатуренных простых деревянных перегородок: он лишь с сожалением расстался бы со своим произведением, опасаясь, не забыл ли он какой-нибудь детали, не оставил ли он без внимания какого-нибудь тайного уголка, не подал ли он чем-нибудь повод к критике. Не говорите же, что вы идете по нашим стопам: вы украли у нас несколько лохмотьев, в которые наряжаетесь, как дикари, думающие внушить уважение тем, что набросили на плечи кусок пурпурной ткани, но вы не понимаете ни нашего духа, ни нашего языка. Люди, которые жили за несколько веков до нас в этом городе и которых вы называете варварами, более похожи на нас, чем вы. Хотя они и говорят на другом языке, но я все же понимаю, что они рассуждают, чувствуют, что они сумели выразить то, что хотели сказать. Я слышу, что вы расхваливаете в своих школах наших художников... Не насмешка ли это? Не думаете ли вы оказать им дань уважения, оставляя без внимания их ум и способности и одеваясь в их одежды, которые не на вас сшиты и которые вы не умеете носить?»

Древний грек, перенесенный в современный Париж или Лондон, мог бы сказать еще многое; осторожнее будет во-время прервать его.

После того как вы более или менее подробно рассмотрели природу гре-

ческого духа и его проявления в искусстве, обратимся к оценке римского духа.

Римский народ располагает многочисленными армиями солдат, которых он может использовать для общественных работ, он владеет громадной массой рабов, по крайней мере вдвое более многочисленных, чем свободные граждане. Это — рабочие руки. Благодаря завоеваниям и способу управления завоеванными областями, в римские сундуки притекают огромные богатства; используя рабочие руки, римляне возводят здания; используя богатства, они оплачивают ценные материалы и художников. Их социальным и политическим строем обуславливается то, что постройка и украшение зданий представляют собой две различные процедуры. Метод римлян весьма практичен; он состоит в использовании строительных возможностей, обуславливаемых их социальным строем. Если это возможно (а это возможно почти всегда, так как римляне богаты), они облачают свою постройку в роскошные одежды, но прежде всего они располагают невероятным количеством рабочих, которых они и используют на постройках. Ломать камень, готовить известь, возить песок, формовать и обжигать кирпич может каждый, — для этого нужна лишь пара сильных рук; для этих подготовительных работ не требуется специального обучения. Армии солдат и рабов, собранных со всех концов Европы, вполне пригодны для этой цели. Римляне смотрят на это именно так и действуют сообразно с этим.

Какой же метод в этих условиях нужно избрать для постройки обширных сооружений? Прежде всего — отказаться от требующих больших усилий при добыче материалов крупных размеров, тяжелых и поэтому с трудом транспортируемых, нуждающихся для своей отески в искусных каменотесах, требующих для своего подъема и установки сложных приспособлений, следовательно, продолжительного времени и специальных рабочих. К таким способам работы римляне прибегают лишь в исключительных случаях. Обычно они пользуются совершенно иным методом. С помощью многочисленных и большей частью неквалифицированных рабочих они заготавливают огромные количества мелкого материала, заставляют их формовать кирпич, обжигать на месте известь, возить песок; затем архитекторы наметят стены и опоры; тысячи рабочих, под начальством нескольких заведующих мастерскими и под надзором надсмотрщиков, будут месить раствор, таскать руками камень, гальку, кирпич; несколько профессионалов из этой толпы будут возводить двойные стены, которые рабочие заполнят плотным бетоном. Когда дело дойдет до кладки сводов, то вмешается архитектор со своими знаниями; он велит установить деревянные кружала. В дереве нет недостатка, — Галлия и Германия покрыты необъятными лесами. Он покроет эти кружала досчатой обшивкой, и после этого те же каменщики и рабочие выложат на этой же деревянной опалубке кирпичный каркас, который потом заполнят бутовым камнем и раствором. Искусный начальник строи-

тельства, несколько плотников, несколько хороших каменщиков и тысячи рабочих рук могут по этому методу воздвигнуть самое обширное здание в течение нескольких месяцев.

Ничто так не напоминает римского метода работы, как наше железнодорожное строительство: лучшие произведения римской архитектуры были созданы тем же способом, т. е. с помощью нескольких опытных рабочих и тысячи рук, работавших вслепую, но под строгим и постоянным надзором, соблюдая определенные правила, установленные опытом. В подтверждение того, что я говорю, и в доказательство равнодушного отношения римлян к украшению своих зданий можно было бы привести в качестве примера целый ряд общественно-полезных сооружений, оставшихся лишь грубо отесанными, хотя римляне могли за несколько веков придать окончательные художественные формы их наружной оболочке. Ворота Порта Маджоре в Риме, через которые проходит «акведук Клавдия» — триумфальные ворота, по замыслу чисто монументальное здание, не имеют наружной отделки, а между тем нужно отметить, что эти ворота, построенные Тиберием и Клавдием, сыновьями Друза, были реставрированы при Веспасиане, так же как и акведук, и затем при Тите, его сыне. Строители и оба реставратора этого великолепного акведука не забыли поместить на стенах надписи, напоминающие об их щедрости, но не позаботились об окончательной отделке этого общественного сооружения. Прежде чем высечь свое имя на здании, построенном на пожертвованные им средства, грек непременно потребовал бы, чтобы здание было закончено и достойным образом свидетельствовало перед потомством о вкусе и о любви к искусству того, кто его воздвиг. Даже в Колизее встречаются части, где отделка едва намечена.

Но особенно сильно сказывается эта небрежность в местностях, отдаленных от столицы империи. Так, в Провансе амфитеатр в Ниме не весь имеет отделку; большой акведук, так называемый Пон дю Гар (Pont du gard), так и остался без отделки, — она имеется лишь в отдельных местах. Во всех провинциях империи можно наблюдать это равнодушное отношение к художественным формам. Римлянина прежде всего интересует план сооружения, т. е. точное расположение каждой части возводимого им здания, относительные размеры его частей как в плане, так и в высоту, а кроме того (то, о чем мы совершенно не думаем, хотя и претендуем на римское происхождение), его заботит ориентация, выбор участка, возможность использовать профиль местности, а также экономические соображения. Римлянин никогда не отличается скупостью, но он экономен, т. е. он не желает терпеть убытка ни на земельном участке, ни на материалах; он не понимает художника, работающего, как грек или средневековый мастер, для самого себя; он желает, чтобы скульптор, которого он оплачивает, работал для публики и чтобы его, римлянина, богатство доставило ему почет. К тому

же он приглашает художника лишь после того, как его практические требования удовлетворены; опять-таки роль художника — лишь одеть здание. Римлянин не интересуется тонкостью деталей, он предпочитает одеть свое здание дорогими мраморами, богатыми по краскам; он их ценит за редкость и трудность обработки, — в этом сказывается его вкус, вкус выскочки.

Как мало это похоже на творческие методы греков! У них все рабочее — художники. Не требуйте от них построек, при которых человек превращается в машину; вы не найдете ни одного кубометра извести в их постройках; фундаменты они наскоро делают из камней, уложенных насухо, без раствора, — они избегают, насколько возможно, этой грубой, черной работы; они ставят свои здания на скале, — почвенные условия их страны для этого весьма благоприятны; но зато они стремятся показать все части строений, возвышающиеся над поверхностью земли; у каменотеса есть своя профессиональная гордость, так же как у скульптора; он хочет, чтобы обработка его камня была видна, чтобы по крайней мере одна из его поверхностей была показана лицом. Грек не применяет сводов, не столько потому, что они ему неизвестны (это трудно допустить), сколько потому, что этот способ сооружения требует мощных опор, инертных строительных массивов, а греку претит использование человеческих рук для изготовления масс, большая часть которых скрыта, а между тем требует тяжелого физического труда. Каковы бы ни были преимущества сводчатой конструкции, эти преимущества в глазах грека не могут компенсировать униженности (если можно так выразиться) изготовления опор. К тому же, почва его страны не только освобождает его от необходимости строить фундаменты, но и снабжает его в изобилии прекрасными материалами; если же у него нехватает мрамора, как в Великой Греции, в Сицилии, он покрывает камень тонкой штукатуркой, накладываемой с неподражаемой тщательностью и искусством. Эту штукатурку он окрашивает так, чтобы его работа была видна, чтобы она выступала во всей ее красоте, так как грек — во всем художник: он любит и чтит то, что создает, он хочет, чтобы ни одна деталь его произведения не осталась скрытой от зрителя.

Если римлянин располагает талантливыми художниками и может добыть мрамор, хотя бы ценой больших затрат и привозя его из самых отдаленных местностей, то, закончив здание теми способами, которые мы только что описали, покончив с осуществлением своей программы, он велит покрыть свою постройку облицовкой из драгоценных материалов, распиленных на тонкие плиты, он украшает ее карнизами, он присоединяет к ней колонны, антаблементы; своды он покрывает штукатуркой с лепными украшениями, раскрашенными и позолоченными, он становится греком в отношении внешнего вида материала, насколько это в его силах. Но греческие здания невелики, а римские сооружения обширны и высоки.

Римлянин ставит греческие ордера один на другой; более того, — в этом

сказывается презрение римлян к греческой рассудочности, — в греческих ордерах имеются только архитравные перекрытия, римлянин же признает для своих общественных зданий лишь арки и своды, а над архивольтами он помещает архитравные перекрытия на колоннах, т. е. он берет греческую систему ордеров в качестве рамки, служащей ему для украшения его утилитарной конструкции. Странная оплошность, показывающая, насколько римлянин отделяет конструкцию от декоративных деталей, считая их лишь роскошью, одеждой, назначение и происхождение которой его мало интересует.

В этом применении греческих форм, в постройках, противоречащих принципам греческой конструкции, римлянам не следует подражать, а между тем, нужно сказать, что с этого началось у нас изучение римской архитектуры с эпохи Возрождения. Очевидно, правдивые принципы во всех климатах и во все времена, хотя бы они и отвечали здравому смыслу и были вполне разумны, всё же не признаются именно теми, кто, собственно говоря, и должен был бы их провозглашать и защищать как аксиомы.

Ничто не может сильнее противоречить здравому смыслу, чем укладка архитравного перекрытия над аркой, так как арку, которая по своей природе является разгрузочным элементом, как раз и нужно было бы помещать над архитравным перекрытием, еле выдерживающим собственный вес. Хрупкий предмет должен быть защищен прочным предметом, а не наоборот. Это правило действительно во все времена. Крестьянка, идущая на рынок, в город, несет свою обувь в руках всю дорогу и надевает ее лишь перед входом в город; всем приходилось это наблюдать; но, можно ли отсюда выводить заключение, что обувь сделана для ношения ее в руках во время ходьбы и для надевания ее на ноги, когда вы садитесь? Кто найдет нужным прививать этот обычай и кто будет считать варварами всех людей, надевающих обувь для ходьбы? Нога может иметь прелестную форму, башмак может быть шедевром, но, тем не менее, башмаки в действительности сделаны для того, чтобы надевать их на ноги, а не для того, чтобы носить их в руках. Недостаточно любоваться произведениями античности, — нужно сначала убедиться, что они находятся на соответствующем месте; а ведь архитравное перекрытие на полуколоннах, увенчивающее арку, весьма неприятно поразило бы грека времен Перикла. Он непременно спросил бы, увидев это сочетание конструкций, не подходящих одна к другой: «Не проломился ли архитрав и не пришлось ли поэтому, чтобы поддержать его, поставить около колонн опорные столбы, а затем подвести под него арку?» Но если бы ему сказали, что эта конструкция задумана и выполнена в таком виде, что это — архитектурная комбинация, то грек, вероятно, пожал бы плечами.

Мы уже не греки, и нам не подобает пожимать плечами каждый раз, когда подобные несообразности бросаются нам в глаза. Но мы во всяком случае имеем право рассуждать и не принимать римскую архитектуру без-

оговорочно, а различать в ней конструкцию римских сооружений, которую нельзя не признать прекрасной, и их заимствованную внешнюю оболочку; так мы и постараемся поступать в дальнейшем. Мы позволим себе, признавая качества, присущие греческому и римскому искусству, не смешивать их в одном банальном чувстве восхищения, но различать их, ибо каждое из них служит выражением различных, даже враждебных, принципов; мы позволим себе видеть в первом самую тонкую и свободную передачу благородных человеческих чувств; во втором же — слепое подчинение материальным потребностям, административному устройству политически могущественного государства.

Греческая архитектура являет нам в настоящее время лишь небольшое количество памятников, почти совершенно разрушенных и все одного типа; она не может быть подвергнута критике; мы можем лишь восхищаться остатками этого чудесного искусства, искать в нем те плодотворные и напрасно забытые основы, значение которых я сделал попытку снова осветить.

Что касается римской архитектуры, то с ней дело обстоит иначе: ее сооружениями еще покрыта часть территории старого света; к ней относятся всевозможные сооружения от дорог и акведуков до триумфальной арки и вотивной колонны.

История римского народа, начиная от конца республики, нам хорошо известна, несомненно лучше, чем наша собственная; в его законах, в его обычаях для нас нет ничего неясного. Следовательно, вполне возможно, даже легко, проследить шаг за шагом путь искусства на протяжении истории этого великого народа, тем более, что у римлян искусство, как и религия, играет лишь роль орудия его неизменной, единой политики. «Стимулами к религии послужили у римлян не страх и не благоговение, — говорит Монтескье *, — но необходимость иметь ее, как неотъемлемую принадлежность всякого общества...» И далее: «Я вижу между римскими законодателями и законодателями других народов ту разницу, что первые создали религию для государства, а остальные — государство для религии». Эта цитата с таким же успехом может быть отнесена к искусствам; римляне имели искусства, ибо они понимали, что искусства должны существовать во всяком цивилизованном государстве; это было делом приличия, а не убеждения, как у египтян или у греков. И заметьте следующее: когда римляне строят храм, т. е. святилище для божества, они заимствуют его план и композицию у греков. У них нет собственного храма, как у египтян или у греков. Официальная римская религия была импортирована из Греции. В мифологии у обоих народов были те же идеи: обожествление сил природы; но форма мифов, однако, весьма различна. Вот пример, поясню-

* „Рассуждение о политике римлян в религии“ („Dissertation sur la Politique des Romains dans la Religion“).

щий эту разницу: Стерквиллиний (бог удобрения), создающая сила у римлян, соответствует Эросу (Амуру) у греков. Но когда дело касается гражданских сооружений, вмешивается римлянин-законодатель. Он приказывает, он знает, что именно ему требуется, и заимствует у других народов лишь одежду для своего здания, причем еще кроит ее по своему усмотрению. Он не терпит, чтобы художник навязывал ему свои принципы; он не тратит усилий на развязывание гордиева узла, — он его разрубает. Он относится к искусству, как Клавдий Пульхер перед началом морской битвы отнесся к суеверию своих солдат; священные куры не хотели клевать пищу, это было дурным предзнаменованием. «Если они не хотят есть, — сказал он, — пусть пьют». И он велел бросить их в море. Если искусство подобно религии, живой пламенной вере для верящего в него художника, то для всех тех, кто не принадлежит к числу художников, оно является лишь стеснительным предрассудком. Представьте себе корпорацию архитекторов, скульпторов и живописцев, подчиняющихся непреложным принципам в государстве, не имеющем никаких убеждений в области искусства; это создает затруднения на каждом шагу. Римляне — прежде всего политики, законодатели и правители — не могли допустить в своем обществе подобной помехи. Художники у них либо рабы, либо вольноотпущенники, либо граждане, которых они систематически держат в тени. Они охотнее сделают префектом флейтиста, чем архитектора или скульптора. Римлянину безразлично, применит ли архитектор тот или иной ордер, карниз или облом в своем здании. Но в тот день, когда архитектор пожелает рассуждать и выдвинет определенные принципы, которым он считает себя обязанным подчиняться, хотя бы это шло вразрез с приказанием римского магистрата, в тот день, когда он откажется, например, возвести три этажа в сооружении, которое по его мнению обладало бы лучшими пропорциями, имея лишь два этажа, — в этот день, на какой бы авторитет он ни ссылался, какие бы он ни приводил, кроме того, разумные доводы, римский магистрат прикажет ему прежде всего подчиниться распоряжениям и не станет обсуждать с ним принципы его искусства, ибо римлянин не признает иных авторитетов, кроме государственной пользы. Широко известный эпизод дает представление о том, каковы были идеи римлян в области искусства. Муммий Ахеец, приказавший привезти из Греции в Рим драгоценнейшие произведения искусства, уговорился, что если при перевозке испортят одну знаменитую картину Зевксиса, то виновные в небрежном обращении с ней обязаны будут сделать ему новую такую же. У нас нет сведений о том, как римские магистраты обходились с художниками и какую долю самостоятельности они им предоставляли; мы можем лишь строить догадки. Но нам известны мнения, высказывавшиеся этими магистратами относительно некоторых религиозных сект, находившихся в таком же положении, в каком оказались бы художники, исповедывавшие непреложные доктрины в окружении римского общества.

Ни одно правительство не было более веротерпимым, чем римское. Оно разрешало все религии при условии, что сами они будут так же терпимы к другим религиям. Оно преследовало лишь египетскую, иудейскую и христианскую религии, ибо полагало, что все три отличаются нетерпимостью. Оно считало все эти три религии опасными для государства; оно долгое время не делало никакого различия между ними, ибо в его глазах у египтян, евреев и у христиан служители культа образовывали особую корпорацию, не подчинявшуюся гражданским властям и отделявшую духовное от светского, как стали говорить потом. Римляне запрещали, например, культ Вакха не как религиозный культ, но потому, что он нарушал порядок, подобно тому, как в наши дни государство допускает свободу вероисповеданий, но никому не может позволить учинять скандалы и беспорядки в общественных местах. В Риме жрецы и авгуры были магистратами. «В нашем городе, — говорит Цицерон*, — цари и сменившие их магистраты всегда имели двойное значение и управляли государством под покровительством религии».

Если римское правительство придерживалось этих взглядов в отношении религии, то тем больше оснований оно имело для того, чтобы придерживаться их в области искусства, которое в его глазах имело несравненно меньшее значение. Мы не будем рассуждать здесь о том, правы или неправы римляне с точки зрения искусства, могло ли искусство развиваться под гнетом римского магистрата или должно было постепенно прийти в упадок. Мы здесь стараемся лишь собрать те сведения, которые помогли бы разъяснить читателям глубокие различия, отделяющие греческое искусство от римского. К тому же в наши задачи не входит рассмотрение политической истории народов, мы лишь хотим показать, до какой степени в искусствах, и особенно в архитектуре, отражаются нравы и учреждения народов, среди которых они развиваются. Греки были в религиозном отношении менее терпимы, нежели римляне; об этом свидетельствуют смерть Сократа, преследование Алкивиада за оскорбление афинских богов и тот факт, что пелопоннессцы сдались греческим войскам лишь на следующий день после Марафонской битвы, так как им нужно было сначала справить религиозное празднество; их гражданские учреждения далеко не обладали твердостью и мудростью римских. Греки были вздорны и беспокойны, но уклад их жизни был удивительно благоприятен для развития искусств.

Если бы нам пришлось делать окончательные выводы из всего сказанного выше, то они оказались бы печальными, так как привели бы нас к следующей очевидности: чем более мудры, тверды, упорядочены учреждения, которыми управляются народы, тем труднее искусству жить собственной жизнью и создавать совершенные произведения. Мы не думаем,

* „De Divinatione“, lib. I, c. XL.

что кто-либо мог рассуждать так перед Людовиком XIV; однако этот король действовал в полном согласии со своими принципами абсолютной монархии, в качестве главы единой нации, когда он решил, что Францию нужно покрыть римскими зданиями; римская архитектура была единственной, гармонизировавшей с его политической системой, и не поздоровилось бы тому, кто вздумал бы доказывать ему, что если общество хочет иметь искусство, то оно должно предоставить некоторую свободу художникам в вопросах искусства. Скажем прямо: там, где замешан человек, с его разнообразными чувствами, с его взаимоотношениями, с проявлением его разума и чувств, там заключения, выведенные по правилам чистой логики, редко бывают правильными. Нужно учитывать бесконечную изменчивость человеческих инстинктов, противоречия, которыми полон человек, его традиции, его предрассудки, его темперамент. Но существуют все же известные законы в жизни народов, проходящие через века, пробивающиеся несмотря на революции и различие религий, и сохраняющие свою неизменную сущность. Те два противоположных принципа развития, источник которых у греков и у римлян мы только что описали, живут и всегда будут жить, и мы увидим, как долгое время спустя они влияют на архитектуру. Спрашивается, не наивно ли перед лицом истории этих великих путей человеческого духа спорить о преимуществах той или иной школы, предавать анафеме ту или иную форму выражения искусства? Поистине, мы полагаем, что это бесполезно.

Я снова и снова повторяю: существует лишь одно искусство. Это — искусство, пребывающее в полном согласии с обычаями, учреждениями и духом народов; если оно принимает различные формы, то это лишь доказывает, что дух, обычаи и учреждения народов различны. Если оно, с течением времени, как бы возвращается к своей исходной точке, то это лишь служит доказательством того, что аналогичное явление происходит в учреждениях, обычаях и духе народов. Если оно заблуждается и бродит в поисках своего пути, не нужно кричать ему: «Вот единственный верный путь, это путь, по которому я иду». Удовольствуемся тем, что внесем во всё свет и ясность; поможем искусству внимательным изучением, серьезным и беспристрастным анализом, но не будем толкать его вправо и влево под предлогом того, что мы направляем его на правильный путь. Любовь к искусству и изучение всего искусства в целом, а не отдельного его вида, исследование его истинных основ — вот единственные средства, к которым должны прибегать мудрые умы в те периоды, когда искусство якобы начинает или приходит в упадок или заблуждаться.

Мы только что говорили о духе народов; но что такое дух народов? Я не хочу оставлять неясности в умах моих читателей и избегаю туманных выражений, приводящих к двусмыслицам, ибо нам необходимо установить взаимное понимание во всех пунктах.

В каждом организованном обществе имеются три различных элемента: элемент, который мы называем духом нации, обычаи, которые она вводит, и учреждения, которым она подчиняется или которым ее подчиняют. У тех народов древности, которые нам хорошо известны, у греков и у римлян, столь различных между собой, имеется свой собственный дух, вполне гармонирующий с их обычаями и учреждениями. Не всегда было так с момента распространения христианства. Ужасный беспорядок, вызванный вторжением варваров на Европейский материк, оставил глубокие следы, ощутимые и в наше время, и эти следы еще не скоро исчезнут. Отсюда — чудовищные противоречия, существовавшие в средние века и в новейшие времена между духом народов, учреждениями, которыми они управляют, и обычаями, которые среди них распространены. Отсюда — постоянное тяготение народов поступать по внушению собственного духа и жестокости при подавлении этих проявлений их духа, часто противоречащих тем учреждениям, которым народу приходится подчиняться.

Это краткое отступление необходимо для пояснения того, что я подразумеваю под духом какого-либо народа. Дух народа — это не что иное, как тот склад, который ему свойствен для выражения своих моральных и физических запросов. Дух греческого народа заставляет его выявлять и облекать в рациональные формы то, что он создает. Дух римского народа влечет его к подчинению всех вещей общественным соображениям, тому, что мы называем государством. Греческий дух выше учреждений, дух римского народа заключается в подчинении учреждениям. «*Morituri te salutant, Caesar*» В этих словах — «Идущие на смерть приветствуют тебя, Цезарь!» — самое подлинное выражение римского духа. Афины имели Сократа — Рим не мог его иметь. Сократ — афинянин в Афинах: его слушают, он опасен, он подрывает верования, оспаривая их, — его заставляют умереть. Но он не был бы римлянином в Риме, его бы не слушали, он не был бы опасен. В Риме считают опасными Гракхов. Еще более опасен там Спурий Меллий, раздавший во время голода хлеб римскому народу и убитый Сервилием Агалою за то, что он этими средствами старался будто бы снискать себе популярность, опасную для государства. В Риме опасными считаются не философы, а преобразователи социального строя и люди, становящиеся в оппозицию к гражданским законам.

Между античными искусствами, духом и нравами народов, история которых нам хорошо известна, существует столь полная гармония, эти искусства столь живо отражают характер народов, тесно связанный с их учреждениями, что изучение этих искусств является основным, элементарным предметом, с самого начала необходимым и незаменимым занятием молодежи. И если вы разрешите взять пример из окружающей действительности, мы скажем, что все, кто занимался изучением средних веков и ренессанса XVI века, смогли достигнуть полезных результатов в своих занятиях

лишь после предварительного изучения языческой древности. На наш взгляд, исключительное изучение искусства средневековья было бы равносильно возвращению к варварству. Но вместе с тем мы считаем узким и недостаточным преподавание, ограничивающееся языческой древностью, и нелогичным — преподавание, пытающееся обойти молчанием некоторые стадии в развитии искусств и заставляющее нас перескочить от века цезарей к веку Франциска I, Юлия II, Льва X и Генриха II.

Если справедливо считать искусства греков и римлян тесно связанными с политическим строем этих народов, если разумно и полезно изучать их с этой точки зрения, то большой ошибкой будет искать столь же тесных взаимоотношений между искусствами и учреждениями средних веков. В эту эпоху нашей истории народный дух почти непрерывно борется с учреждениями этих народов. В искусстве живейшим образом отражается эта борьба; именно вследствие этого его методы, вместо того чтобы быть простыми, как у древних, сложны, требуют тщательного исследования, проверки, освещения путем критики и анализа. Но это не значит, что изучение искусства средневековья излишне! Наоборот, по нашему мнению, оно должно способствовать развитию ума, придать ему гибкость, необходимую в наше время, при нашем социальном строе — сложном, раздираемом вновь и вновь возникающими противоречиями, строя, в котором как бы суммированы традиции прошлого с физическими и моральными потребностями современности, социального строя, в котором все колеблется, все неуравновешено, все постоянно ставится под вопрос, где дух народов ищет своего окончательного выражения, пробиваясь сквозь чащу сомнений, систем, революций, где учреждения уже не пытаются подавить этот дух, но стремятся после стольких испытаний прийти к соглашению с ним.

Итак, мы наметили наш план. Если он обширен, это не наша вина, — этого требует наша эпоха; его по крайней мере нельзя будет упрекнуть в ограниченности. Мы будем последовательно рассматривать великое единство принципов римского искусства, выявляя то, что в нем есть чисто римского, затем элементы, разрушившие это единство, влияние христианского духа на архитектуру, новый порядок, установившийся среди хаоса первых столетий средневековья сначала в монастырской среде, а затем, в XII веке, среди гражданского населения; взаимоотношения и различия, существующие между этим новым порядком и духом народов, скрытое, упорное, независимое развитие искусств наперекор политическим системам, совершенно враждебным этому развитию; упадок, являющийся следствием этого непрерывного состояния борьбы, ибо искусство средних веков уподобляется франкмасонству, которое, как всякая замкнутая организация, становится узким и бесплодным. Мы проследим великое движение Возрождения, его странные противоречия, его усилия достигнуть результата, противопо-

ложного тому, которого оно ожидало. Наконец, способы использования в наши дни труда стольких поколений, применение тех принципов, которые ими руководили.

Заканчивая эту беседу, мы тем, кто нам скажет: «Изберите новое, современное искусство», ответим: «Сначала добейтесь того, чтобы наша эпоха не представляла собой смеси традиций античной древности, влияния духа христианства, длительной средневековой борьбы между духом городов и остатками завоеваний варваров, попыток духовенства и королей достигнуть абсолютной власти, непрерывных возмущений низших классов против феодальной системы, с редким упорством повторяющихся возмущений подневольного труда против этой системы.

Добейтесь того, чтобы мы забыли реформацию — это гигантское напромождение знания и критики. Добейтесь того, чтобы мы перестали быть потомками наших предков. Добейтесь того, чтобы кончился век сомнений, чтобы все традиции не были подорваны этими сомнениями, все системы ими не были опрокинуты. Найдите место в старой Европе, куда могла бы ступить нога, не наткнувшись на развалины. Дайте нам цельные учреждения, обычаи, вкусы, не связанные с прошлым; науки, не являющиеся результатом трудов наших предшественников. Добейтесь, наконец, того, чтобы мы забыли все, что было сделано до нас. Тогда у нас будет новое искусство, и мы совершим нечто невиданное до сих пор; ибо человеку трудно учиться, но еще труднее забывать».

БЕСЕДА ЧЕТВЕРТАЯ

Об архитектуре римлян

Общие принципы архитектурного искусства римлян, о которых я вкратце упоминал в моих предыдущих беседах, нужно развить более подробно, ибо при всей простоте отдельных архитектурных стилей это искусство состоит из элементов слишком разнообразных, требований слишком различных, нужд слишком настоятельных, чтобы можно было дать его обзор, не проникая достаточно в неисчислимые детали, образующие его видимую форму. Я говорил, что у греков внешняя архитектурная форма являлась лишь результатом логического построения, специального наблюдения над эффектами света и тени, а также чувства пропорций.

Мы сегодня не будем говорить о греческой архитектуре. Нам придется в продолжение нашего курса не раз возвращаться к ее замечательным памятникам, так как они являются источником, из которого, различными путями подходя к нему, в течение двадцати веков черпает человечество для всех видов своего труда. Греческая архитектура, от памятников которой до нас, к сожалению, дошло лишь очень немногое, будет играть для нас ту роль, которая ей подобает в наше время: она будет для нас самым безусловным и самым совершенным выражением тех принципов, к которым я неоднократно буду иметь случай привлекать внимание моих читателей.

Архитектура римлян, как я уже говорил, исходит из принципа, диаметрально противоположного тому, который господствует в архитектуре греков. Ее конструкция всегда утилитарна, она не является воплощением искусства, как у греков.

У греков конструкция и искусство — одно и то же, форма и структура тесно связаны между собой; у римлян конструкция существует отдельно от облекающей ее формы, часто от нее независимой. Однако римляне многое заимствуют у греков, как мы это увидим в дальнейшем.

Греческая архитектура всегда оперирует сочетанием вертикальных и горизонтальных линий и поверхностей. Римская архитектура добавляет к этим двум элементарным принципам арку, свод, кривую линию, вогнутую форму. Со времен республики она применяет этот новый элемент, который вскоре становится преобладающим и в конце концов подчиняет себе оба остальных.

Но сначала я должен остановиться на том, что заимствовали римляне от греческой архитектуры, и на тех изменениях, которым своеобразный гений этого народа подверг эти заимствования. У римлян нет собственной архитектуры храмов: сооружая свои храмы, они заимствовали у греков общий план и ордера. Греки создали три ордера или, вернее, три системы композиции; каждая из них имела свои пропорции и присущие ей украшения; это дорийский, ионийский и коринфский ордера. Из этих трех ордеров самый богатый, самый нарядный и, вероятно, наименее древний — это коринфский. Но греческие архитекторы до эпохи Перикла, повидимому, отдавали определенное предпочтение дорийскому и ионийскому ордерам; в их больших храмах обычно принят дорийский ордер. Коринфский же, редко встречающийся до эпохи Римской империи, применялся греками, очевидно, только в небольших памятниках, как, например, в маленьком вотивном здании в Афинах, имеющем круглую форму и известном под названием «хорагического памятника Лизикрата». Римляне, начиная от последних лет республики, предпочтительно выбирали для портиков своих храмов коринфский ордер. Для этих будущих владык мира, как и для всех выскочек, истинное выражение искусства было не в чистоте форм, а в их внешнем богатстве. Римляне не чувствовали изящной округлости дорийской капители; они естественно предпочитали этой строго рассчитанной нежности контура изобилие скульптурных украшений; они были богаты и хотели показать это. Коринфский ордер, скоро ставший в Риме единственным, применявшимся в архитектуре храмов, считался наиболее величественным, так как он был самым пышным. Но незначительные размеры большинства греческих храмов не отвечали духу римского народа, который с первых времен империи заполнял свои города огромными сооружениями; римляне придали преувеличенные размеры коринфскому ордеру греков. Римские архитекторы — по преимуществу превосходные конструкторы; они заимствуют у греков ордера, в которых, однако, дают простор своему своеобразному таланту. Греческие колонны чаще всего составлены из каменных или мраморных барабанов, поставленных один на другой с особой тщательностью, ибо греки достаточно правильно мыслили, чтобы понимать, что колонна, в силу своей функции, должна быть монолитной. Если механические способы, применявшиеся ими, не позволяли добывать, транспортировать и подымать каменные блоки очень больших размеров, то они компенсировали этот недостаток тщательностью выполнения.

К тому же, когда употреблявшийся ими материал был груб, они покрывали его — как мы уже говорили — тонкой цветной штукатуркой, придававшей, когда это находили нужным, каменной кладке вид однородной массы. Римский архитектор вытесывает свою колонну из одного каменного, мраморного или гранитного блока. Выбрав коринфский ордер, ствол колонны которого пропорционально более тонок, чем ствол дорийского ордера, и придавая своей колонне значительные размеры, он неизбежно делал этот ствол монолитным. У дорийской колонны нет базы, у ионийской и коринфской она имеется; но эти базы не имеют квадратного плинта: их круглые валы покоятся непосредственно на земле. Греку, разумеется, никогда не пришло бы в голову поместить у основания колонны тело с острыми краями, грозящее проходом и могущее поранить ноги входящих в портики.

Римляне вскоре начинают снабжать базой все колонны заимствуемых ими ордеров; эта база имеет квадратный плинт. Под монолитную колонну нужна опора; она необходима, чтобы опереть этот огромный блок; римляне эту опору показывают и придают ей значительную площадь. Они находят греческий дорийский ордер слишком простым и холодным. Солнце не так ярко светит в Италии, как в Аттике или в Сицилии, — они добавляют облом к абаку своей капители; они заменяют тонкую гравировку, расчлененные листы на шейке греческой дорийской капители, выступающим астрагалом. Эти греческие профили, так тонко проработанные, с очертаниями, продиктованными подлинным артистическим чувством, этот вал дорийской капители, кривая которого не может быть геометрически определена, они заменяют валом, кривая которого дана четвертью окружности. Римским архитекторам некогда искать чистоты контура, римские каменотесы не имеют времени на такие тонкости: значительно быстрее начертить четверть окружности при помощи циркуля, чем искать кривую, не поддающуюся определению. В греческом дорийском ордеру, при наличии углов, архитектор заботливо помещает триглиф на угол фриза, уменьшает два пролета между колоннами по соседству с этим углом. Римлянин хочет полной симметрии, — это для него закон. Все пролеты между колоннами становятся одинаковыми. Триглифы дорийского ордера помещаются на оси колонн. При этом расположении на углу остается половина метопы, т. е. пустое место под углом, — это оскорбляет разум, но закон симметрии соблюден, а римлянин часто подменяет чувство прекрасного законом симметрии.

Греки не признают иных правил, кроме законов разума; но разум рассуждает, дискутирует, его нельзя уложить в рамки; это не по праву римлянину-законодателю. Провозглашая симметрию одним из первых законов искусства, он ограждает себя от крупных затруднений и сомнений, так как всем доступны законы симметрии и все способны их применять.

Но заметим себе следующее: римлянин, прилагающий эти законы к формам искусства, к внешней оболочке своих памятников, освободится от

них разумно и смело, когда дело коснется практической цели, как, например, в общем расположении и в деталях его общественных сооружений. В этом — одна из ярких характерных особенностей римской архитектуры, и мы должны остановить на ней внимание наших читателей.

Я говорил о греческих ордерах, которые римляне ввели у себя и видоизменили не как люди, обладающие вкусом, но как богачи, желающие показать свое богатство. Но, говоря об этом, я не имел в виду подвергнуть разбору эти ордера с их большим или меньшим совершенством пропорций и не хотел повторять того, что было сказано сотни раз, того, что молодые архитекторы могут найти везде, вероятно и в своей собственной библиотеке. От эпохи Августа до нас дошел один единственный автор, трактующий об архитектуре, — это Витрувий. Единственный и, следовательно, наилучший; этим не сказано, что он безупречен и абсолютно полон, что все у него правильно, что он не может допустить ошибок. Я недостаточно изощрен в знании эпохи Августа и не могу утверждать, что Возрождение приложило руку к тексту Витрувия и что оно на свой лад заполнило некоторые пробелы. Но если не как латинист, то во всяком случае как архитектор я склонен этому верить. То, что этот автор говорит, между прочим, и о пропорциях ордеров, представляется мне идущим вразрез с тем, что сохранилось до нашего времени от памятников его эпохи. Витрувий иногда весьма странно объясняет происхождение греческих ордеров, и это заставляет предположить, что, по крайней мере для него, те соображения, которыми руководствовались греки, остались тайной. Однако у Витрувия имеется место, относящееся к дорийскому ордеру греков, весьма интересное и безусловно не исправленное латинистами Возрождения, так как они не знали или знали слишком недостаточно греческие храмы, чтобы сделать эти замечания. Это место интересно постольку, поскольку оно нам указывает, что во времена Августа римские архитекторы придавали некоторым композициям, принятым греками (мы о них говорили ранее), пропорции совершенно римские, а отнюдь не греческие, что законы симметрии, очевидно, уже казались непреложными.

Вот перевод этого отрывка *:

«1. Некоторые древние архитекторы считали, что дорийский ордер не следует применять в храмах, потому что у них получается тогда ложная и несогласованная соразмерность. Таково было мнение Аркесия и Пифея, а также и Гермогена, ибо он, имея достаточное количество мрамора, заготовленного для сооружения дорийского храма, переменил свое намерение, построил отцу Либеру из того же материала храм ионийский, и это, однако, не потому, что такой имел бы некрасивый вид, или что дорийскому ордеру

* „De ratione dorica“, lib. IV, cap. III.

недостает великолепия, но потому, что в такой постройке затруднительно и неудобно распределять триглифы и потолчины.

2. Ибо триглифы необходимо ставить над средними четвертями колонн, а метопы, помещающиеся между триглифами, должны быть одинаковой ширины и вышины. В противоположность этому на угловых колоннах триглифы располагаются над крайними четвертями колонн, а не над средними. Таким образом, метопы, ближайšie к угловым триглифам, выходят не квадратными, а увеличенными в ширину на половину ширины триглифа. Те же, кто желает сделать метопы одинаковыми, суживают крайние промежутки между колоннами на половину ширины триглифа. Но как расширение метопа, так и сужение междуколонных промежутков ошибочно. И, повидимому по этой причине, древние избегали в храмах применения дорийской соразмерности.

3. Мы же, придерживаясь должного порядка, излагаем все это так, как тому научились от наших наставников, чтобы тот, кто пожелает приступить к работе, следуя этим принципам, имел в своем распоряжении установленные пропорции, пользуясь которыми он мог бы правильно и безупречно строить храмы по дорийскому образцу».

Я не думаю, что в этом заключается истинная причина, заставлявшая греков предпочитать в некоторых случаях ионийский ордер дорийскому; вернее всего, причины в постоянном стремлении этого народа искать новые комбинации, освобождаться от рутины, вносить во все прогресс, словом, в стремлении к более совершенному, которое привело вскоре к аффектации и отсюда к упадку. Мне кажется, что Витрувий ошибается, когда он говорит, что греческие архитекторы придавали в дорийском ордере пролетам между колоннами рядом с углом меньшую ширину, нежели остальным, именно с целью сделать все метопы одинаковыми; ибо они в таком случае жертвовали бы общим расположением ради маловажной детали, а это противоречит здравому смыслу.

Изучая греческую архитектуру, мы убедимся, что греков не затрудняли такие пустяки. Как бы то ни было, это место из Витрувия обнаруживает во всей наготе склад мышления римского архитектора: он любит формулы, он стремится применить их всюду, даже там, где все зависит лишь от творческой мысли и артистического чутья. Но в эпоху Августа, и еще много лет спустя, римляне, когда дело шло об украшениях их сооружений, пользовались услугами греков. Эти художники не считались с формулами, если они противоречили их разуму и их чутью; поэтому не существует римских ордеров, воплощающих формулы Витрувия, нет даже абсолютно одинаковых между собой. Пропорции ордеров изменяются в римских зданиях в зависимости от природы материала, от места расположения этих ордеров, от размеров сооружения, от числа колонн и т. д. В римских ордерах царит

непреложный закон: это — закон симметрии, единственный, присущий духу этого народа, законодателя по природе.

Между тем, римский вкус требует дальнейших уступок. Мы видели, что тонкая, артистическая натура греков привела их в выражении форм их архитектуры к комбинированию некоторых эффектов, некоторых нюансов исключительной изысканности. При этом греки никогда не впадают в крайности и не выпадают из стиля. Из того, что я говорил о каннелюрах и капителях дорийского ордера, читатель должен был понять всю тонкость художественного чувства греков.

Греки (я снова это подчеркиваю) — художники с большим вкусом, окруженные людьми со вкусом; они умеют быть правдивыми без резкости, они уверены, что будут поняты, в их окружении нет варваров.

Римляне, наоборот, настойчивы; они должны настаивать, чтобы их поняли; они воздействуют и должны воздействовать на грубые умы; они хотят быть великими, колоссальными; они хотят поражать взоры толпы; они прекрасно сознают, что разнообразным народам, большей частью некультурным, объединенным под их владичеством, не нужны тонкости искусства. Римляне относятся пренебрежительно к тонкой грации, свойственной греческому искусству; богатство, внешнее величие — вот, что им нужно. И греки, послушные тщеславному величию своих господ, работая на них, скоро утрачивают характерный для их нации тонкий такт. Однако еще долгое время убранство римских памятников, создаваемое руками греческих художников, отличается изумительным выполнением. Если греку приходится покрывать их украшениями, то последние сохраняют отпечаток греческой грации, их прирожденной умеренности. Лишь постепенно изобилие украшений заменяет чистоту выполнения. Но мне придется в дальнейшем остановиться более подробно на системе декоративных украшений, применяемой в римской архитектуре, на правдивости и красоте выполнения скульптур в зданиях, сначала у греков, а затем у римлян в последний период существования республики и в первые годы империи. Теперь же мы займемся той стороной архитектуры, которая является действительно римской, т. е. конструкцией зданий.

Римляне с древнейших времен применяют два различных типа конструкции, которые, однако, сочетаются в их сооружениях; конструкцию из тесаного камня и конструкцию из щебня и кирпича. Конструкция из тесаного камня применяется ими лишь в виде массивной облицовки из больших камней, уложенных насухо, без раствора, соединенных металлическими или даже деревянными штырями и скобами. За этой облицовочной кладкой навалена масса мелких камней, сцементированных великолепным раствором. Своды выполнены таким же способом и состоят из несущих арок, выложенных из тесаного камня или кирпича и поддерживающих заполнения из бетона. Эта система конструкции диктует римскому архитектору особый, характер-

ный для него план. Это — столбы, плотные массивы, образующие опоры, которые должны поглощать распор сводов. В этих конструкциях нет стен, в собственном смысле слова, но есть отдельные опоры, воспринимающие сосредоточенную нагрузку, соединенные перегородками, сравнительно легкими, так как они не несут никакой нагрузки. Результатом этого принципа являются планы, замечательно удобные для обширных зданий, содержа-

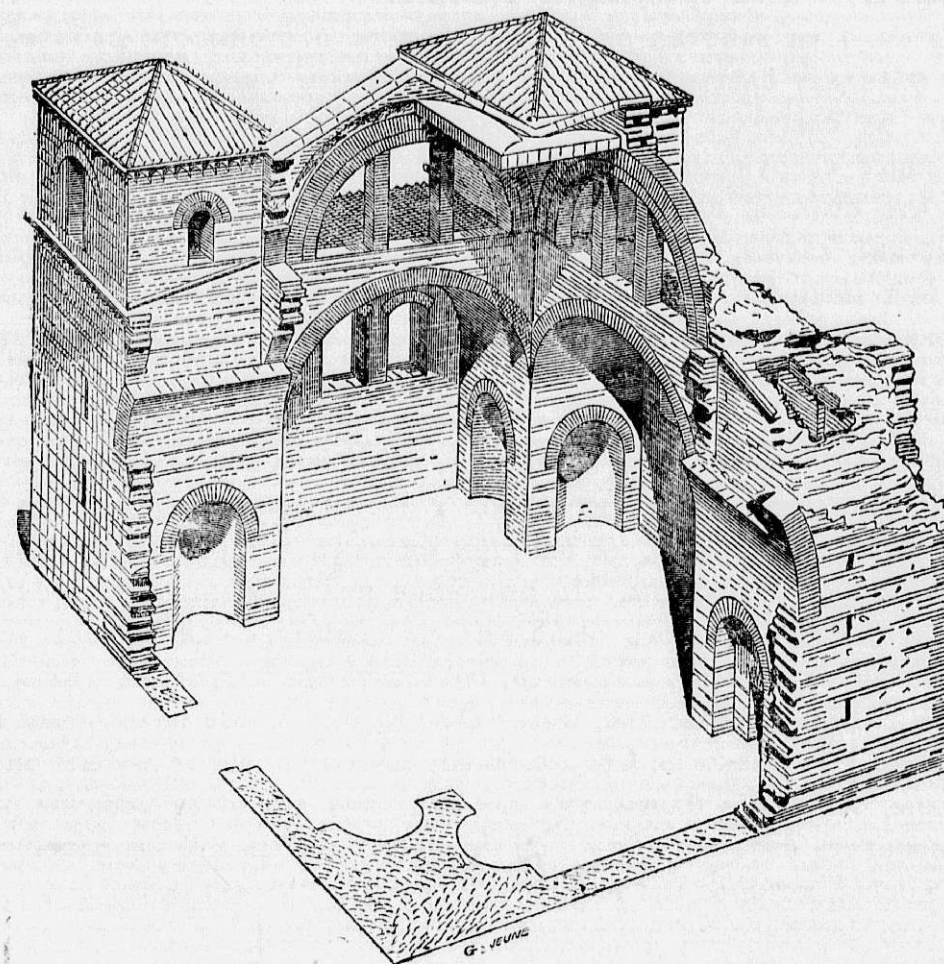


Рис. 13

щих множество различных помещений, как-то: большие залы, окруженные комнатами меньших размеров, ряд комнат, разнообразных по форме, площади и высоте, проходов, лестниц и т. д. В самом деле, допустим, что по программе требуется постройка главного зала, окруженного комнатами меньшего размера как по площади, так и по вертикальной проекции: римский архитектор поставит четыре главных столба (рис. 13); на этих четырех столбах на той высоте, какую он найдет необходимым придать подсобным помещениям, он выведет четыре цилиндрических свода, расположенных по сторонам квадрата; затем, надстроив угловые столбы, он возведет крестовый свод, образуемый пересечением двух цилиндров. Он закончит построй-

ку возведением тонких наружных стен и, если это нужно, других, внутренних стен, чтобы отделить четыре прилегающих комнаты от центрального зала. Под крестовым сводом, над четырьмя цилиндрическими сводами, он сможет сделать проемы для освещения главного зала. Покрыв односкатной крышей нижние цилиндрические своды и кровлей с четырьмя щипцами и четырьмя ендовами крестовый свод, он получит, таким образом, постройку простую, прочную и не требующую ремонта.

Как бы мало ни заботил римлянина вопрос о стоимости рабочей силы, он все же обладает слишком дисциплинированным умом, слишком трезвым мышлением, он слишком хороший администратор для того, чтобы возводить ненужные сооружения. Его конструктивные расчеты вскоре доказывают ему, что столбы, поддерживающие крестовый свод большого зала, и цилиндрические своды четырех малых зал будут так же уравновешивать распор и при меньшей кубатуре; он облегчает эти столбы подобно тому, как это показано на рис. 13, оставляя в малых залах на поверхностях столбов полукруглые ниши со сводом, приходящиеся как раз под пятнами цилиндрических сводов. Этим он увеличивает свободное пространство в четырех малых залах. Такого рода постройка, представляющая собой, собственно говоря, лишь конструкцию из щебня с раствором, облицованную кирпичом, не требует ни снаружи, ни изнутри никаких декоративных украшений, вытекающих из ее структуры. Но римлянин полон великолепия: ему недостаточно того, что он строго выполнил программу, — он желает украсить свое сооружение; он велит, например, поставить портик перед одним из фасадов. Этот портик, разумеется, имеет свое практическое назначение, но для римлянина это уже роскошь. Он пригласит мастеров, велит добыть монолитные колонны, огромные блоки, так как средства его неограничены, и когда он хочет показать свое богатство, он не любит делать это наполовину. Конструкция здания, которое мы только что описали, принадлежит ему неотъемлемо, это его собственное искусство: он позаимствует у греков одну лишь декоративную роскошь.

Но здесь дело идет уже не о лицевом фасаде одиноко стоящего храма, силуэт которого вырисовывается на фоне неба; перед этими массами кирпича тонкости греческого дорийского ордера, его контуры, так хорошо рассчитанные в отношении окружающего их света и воздуха, эти фонтаны с углом сильно притупленным, чтобы не казалось, что они давят на расположенный ниже ордер, — все эти тонкости искусства, находящего наслаждение в изысканности малейших деталей, живущего исключительно для самого себя, пропадали бы даром, были бы смешны. Мы не знаем, чувствует ли это римлянин, — вероятно, да; грек, несомненно, это понимает. Римлянин изберет поэтому ордер более богатый, но менее изящных контуров, чем греческий дорийский ордер. Он возьмет ионийский ордер или, еще вернее, коринфский; так как в нем, несмотря на его элегантность, имеются глу-

бокие тени, более многочисленные профили, резкие сочетания, яркие контрасты, благодаря которым он будет более четко выделяться на компактном массиве сооружения. Внутри здания римлянин прикажет покрыть своды тонкой штукатуркой. Он расчленил их поверхность, чтобы этим показать их величину. Эта штукатурка будет обработана скульптурно, но в соответствии с толщиной материала, т. е. на ней будет лишь плоский орнамент, хорошо поддающийся окраске и способствующий производимому ею эффекту. Римлянин облицует нижние части стены плитами цветного мрамора, разделенными слегка выступающей профилировкой, так как он не хочет нарушить впечатление единства, которое должен сохранить зал, освещенный рассеянным светом. Ему нравится, когда наружная облицовка его здания имеет резкие выступы, бросающие широкие тени, гармонирующие с грандиозностью сооружения; для него в равной мере желательно, чтобы внутренняя облицовка имела роскошный вид, сохраняя при этом единство и спокойствие.

Итак, у римлян свой вкус, и к нему не нужно относиться с пренебрежением, отнюдь нет. Этот своеобразный вкус римлян должен быть оценен, так как он может в настоящее время сыграть для нас роль путеводителя, и вот почему: французские учреждения, французские законы, французское административное устройство и способ управления теснейшим образом связаны с римским управлением, администрацией, законами и учреждениями; французский язык — дитя латинского языка; материальная сущность французов — от римлян. Но характер французов, их чувства, направленность их ума сильно приближаются к темпераменту афинян. Французы обладают некоторыми из их качеств и почти всеми их недостатками; их язык, который, к сожалению, стал для французов таким далеким, как бы проникает во французский, добавляя в него аттическую соль. Если при составлении полицейского приказа об аресте французы пользуются исключительно словами римского происхождения, то они не могут вести спор, погрузиться в интеллектуальную сферу, в область философии или науки, выражать новые идеи иначе, как призвав на помощь слова греческого происхождения и пользуясь греческими выражениями.

Ввиду наличия у французов обоих элементов, греческого и римского, интересно рассмотреть, в чем же заключается римский вкус, и определить его. Я уже несколько раз говорил, что грек — поэт, что он художник; римлянин создает учреждения и управляет, он обладает вкусом, свойственным этой роли. Этот вкус основан на глубоком знании людей и различных качеств, отличительных для каждого из них; римлянин умеет использовать людей по назначению; дисциплинировать человеческие способности и заставить их действовать в интересах того целого, которое он один продумал; он знает, что он — голова, управляющая отдельными членами тела, никогда не спускаясь до них и не заменяя их на работе. Его вкус выра-

жается в желании вечно сохранять то место, которое он занял в мире. Только проводя эту линию, римляне могли остаться так долго властителями всего мира, невзирая на явные признаки упадка. Они были хозяевами в политике, относясь терпимо ко всем религиям и не споря о догматах, но соединяя в руках своих магистратов гражданские и религиозные функции и подчиняя всё законам империи.

В тот день, когда императоры, ставшие христианами, начали защищать тезисы на соборах, империя погибла, огромное римское тело распалось. Вот что говорит Константин, с царствованием которого совпадает начало последнего периода упадка Римской империи, в эдикте, изданном в Милане совместно с его зятем Люцинием в 313 году: «Мы предоставляем всем свободу исповедывать ту религию, которую каждый пожелает; дабы привлечь благословение неба на нас и на всех наших подданных, мы объявляем, что даровали христианам полную и свободную возможность выполнять свои религиозные обряды, подразумевая, что и все остальные будут пользоваться той же свободой для сохранения спокойствия нашего царствования». Правда, что тогда Константин не был еще христианином. Римляне главенствовали в искусстве, следуя в точности по тому же пути, диктуя формулы, выдвинутые необходимостью, применяя архитектурные формы, соответствовавшие их общественному устройству, но не споря с художником о том, что ему всего дороже, — о деталях его искусства, о внешней оболочке, в которую он его облакает.

То, что характерно для римлян и для истинного величия, — это старание избегать преувеличений, этого подводного камня, угрожающего всякому величию; они величественны, но просты, без усилий, без нарочитости; у них никогда нет крайностей. Следовательно, вкус римлян — это примирение двух весьма противоречивых принципов, это твердая воля к движению вперед и к выполнению того, что они, используя эти принципы и устремляя их к одной цели, находят уместным и необходимым.

Людовик XIV, в котором было кое-что от римского величия, пытался приблизиться к римским образцам, но... какая разница! И какими жалкими и фальшивыми кажутся нам хотя бы споры об искусстве, дошедшие до ступеней трона, когда вопрос шел о том, кому поручить работу по окончанию постройки Лувра — Бернини или Перро! Глубокий здравый смысл римлян в области искусства должен служить для нас предметом неустанного изучения.

Мы увидим, как в течение дальнейшего хода истории их примеру следовали или пренебрегали им, и как в первом случае искусства быстро развивались, а во втором быстро приходили в упадок.

Вернемся к римской архитектуре, к видам конструкции, которые она предпочтительно применяет, так как греческая конструкция состоит из вертикальной опоры и архитравного перекрытия и не может дать большого

разнообразия в композиции плана. Внутренние помещения греков имели плоские перекрытия из камня и плит или же из дерева. Эти строительные приемы исключали возможность устройства обширных помещений, так как размеры деревянных балок, а тем более камней для горизонтальной укладки, весьма ограничены. Поэтому греческие здания, предназначенные для многолюдных соборщ, представляли собой лишь огороженные пространства под открытым небом; климат Греции допускал эти примитивные сооружения, величия которых мы не отрицаем, но они не могли быть пригодны для римлян, владычество которых распространялось при императорах на Германию, Галлию и Британию. Между тем, система конструкции, пример которой дан на рис. 13, позволяла перекрывать обширные пространства, и притом перекрывать их надежным способом, применяя средства простые и доступные повсюду, ибо повсюду можно было найти щебень, глину и камень для выжиги извести. На худой конец, применяя римскую систему конструкции, можно было обойтись без тесаного камня. Внимание римских архитекторов прежде всего было направлено на композицию плана, как это и подобает народу, который должен и хочет устанавливать непреложные программы, отвечающие его социальному и политическому устройству.

Действительно, если мы обратимся к таким подлинно римским сооружениям, как термы, дворцы, виллы, большие общественные сооружения, то нас прежде всего поражают в них совершенно новые способы планировки. Эти здания представляют собой скопление помещений, причем каждое из них имеет подобающие ему размеры; их опоры приобретают значение соответственно размерам помещений, и скопление различных помещений образует целое, части которого взаимно поддерживают одна другую. При этом маленькие помещения поддерживают большие, благодаря остроумному использованию пустых пространств между точками опоры.

Следует обратить внимание на то, как в этих обширных зданиях экономится место, как конструкции делаются ажурными там, где это возможно без ущерба для их прочности, как формы планов внутренних помещений приспособляются к их назначению. Переходя от планов к разрезам и вертикальным проекциям, мы видим, что высота помещений соответствует их периметру, между тем как все целое образует единое здание, подобно улью, состоящему из множества ячеек различных размеров. Именно в этих сооружениях проявляется римский гений, здесь он самостоятелен и ни у кого ничего не заимствует. В этих произведениях мы должны черпать серьезные, полезные и в высшей степени плодотворные знания, а не в тех формах, которые римляне заимствовали у греков, желая строить храмы. Мы читаем курс архитектуры, а не археологии, и не будем рассматривать более или менее удачных изменений, внесенных римлянами в план и расположение греческих храмов, когда они нашли для себя удобным их применять. Подобное исследование не имеет практического смысла; как бы интересно

оно ни было, оно выходит за рамки нашей программы. Мы будем изучать в римской архитектуре только то, что в ней есть подлинно римского, — и это уже слишком широкое поле для исследования.

Начиная со времен республики римляне возвели несколько небольших сооружений с круглым планом и полусферическими сводами. Так построена целла храма Весты в Тиволи; но с начала империи этот вид конструкции получил невиданное до того развитие. Агриппа первый повелел построить великолепные термы в Риме, в девятом районе. По его ли приказанию одновременно воздвигнуто было обширное помещение, имеющее в основании круглый план и называемое Пантеоном, примыкающее к термам, но не общающееся с ними непосредственно? Нашел ли он это здание уже построенным и присоединил к нему свои термы? Обе гипотезы вполне допустимы: как бы то ни было, на 729 году существования Рима, за 24 года до начала нашей эры, Агриппа, по утверждению Диона, закончил постройку Пантеона. Но это относится лишь к портику, воздвигнутому позднее перед дверями Ротонды, как о том свидетельствует надпись, которую еще можно прочесть на фризе этого портика. Построил ли Агриппа Ротонду или же он лишь украсил ее внутри великолепным ордером из мрамора, а снаружи портиком из серого гранита и белого мрамора? Нам легко констатировать, — и именно это нам важно определить, — в какой мере конструкция, строение этого зала и его декоративное убранство составляют отдельные самостоятельные элементы. Украшенная таким образом заботами Агриппы, Ротонда была посвящена Юпитеру Мстителю, как о том повествует Плиний. Внутренний диаметр зала равен 43,40 м, а окружающая его стена, несущая свод, имеет толщину около 5,40 м, занимая, следовательно, около $\frac{1}{7}$ диаметра внутреннего круга. От пола до вершины свода считается 44,40 м; следовательно, внутренний диаметр почти равен внутренней высоте всего здания. Стена не сплошная; кроме входных дверей, она еще имеет с внутренней стороны четыре продолговатых и три больших полуцилиндрических ниши. Между этими облегчающими стену впадинами расположены во втором ярусе восемь полукруглых ниш, а на высоте основания купола шестнадцать гнезд, которые выходили бы наружу, если бы они не были замурованы стенкой из щебня в 1,20 м.

Трудно найти конструкцию более продуманную в отношении прочности и надежности; она вся облицована крупным кирпичом с заполнением из щебня на растворе и с полосами мрамора, по римскому обычаю. Свод начинается на высоте 22,50 м над поверхностью пола, т. е. приблизительно на половине общей высоты внутреннего пространства здания. Мы не без основания приводим эти размеры: они свидетельствуют о том, что римляне пользовались некоторыми определенными формулами, применявшими к внутренним пространствам зданий, что они установили определенные отношения между шириной и высотой этих пространств и что они уже под-

чиняли наружный вид своих зданий их внутреннему расположению. Мы скоро вернемся к этому методу работы римских архитекторов. Полусферический свод, увенчивающий полый цилиндр, образующий стены, построен, как я только что говорил, из кирпича и щебня; кирпичи заменяют нервюры, погруженные в толщу этого свода, облегченного пятью рядами кессонов, образующих углубления в его вогнутой внутренней поверхности. Эта круглая в плане стена, благодаря пустотам в ее толще, представляет собой в конце концов не что иное, как систему разгрузных арок, передающих нагрузку на шестнадцать несущих массивов. Мы видим, что это — целая конструктивная система, диктующая архитектуре законы еще до того, как архитектор подумал об архитектурных украшениях своего здания.

Рассмотрим сначала план Ротонды, построенной Агриппой (табл. III). На части *A* в плане не показаны облицовка и колонны из мрамора, украшающие внутренние помещения; на чертеже *B* эти украшения обозначены. Нетрудно убедиться в том, что мраморные декоративные детали не связаны с конструкцией, что они состоят лишь из накладных украшений и свободно поставленных колонн, не способствующих прочности здания; величие композиции не зависит от декоративного убранства; оно не изменилось бы, если бы украшения были расположены иначе. Портик является пристройкой, отдельным зданием, поставленным перед другим зданием. Его монолитные колонны и покоящиеся на них архитравы не имеют ничего общего с типом конструкции, примененной для Ротонды и целиком состоящей из кривых поверхностей, весьма искусно расположенных так, что они поддерживают одна другую. Нужно признать, что внутренняя конструкция здания достойна подробного описания; но поручите внутреннюю отделку этого помещения десяти архитекторам, и вы получите десять различных видов декоративного убранства и, должен сказать, я не принадлежу к числу лиц, беспрдельно восхищающихся той внутренней отделкой, которая была для него выбрана. Каждый может установить, что здесь нет той внутренней необходимой связи между конструкцией и покрывающей ее оболочкой, как в греческих храмах. Рассмотрим конструкцию этой громадной Ротонды (табл. IV): мы видим, как старательно избегал архитектор ненужной массы материала; как самое наличие пустот способствует прочности стены благодаря сосредоточению нагрузки на отдельных точках и многообразию поверхностей, развивающих сопротивление. На высоте основания свода (план на уровне *DH*) ряд контрфорсов, разделяющих полукупола пустот на четверти сферы, и ряд цилиндрических сводов, идущих внутри круглой в плане стены, надежно поддерживают большой полусферический купол. Массивная конструкция обладала бы меньшей способностью к сопротивлению, она была бы более тяжеловесна и потребовала бы значительно большего количества материалов.

То, что я до сих пор говорил об архитектурном искусстве греков и рим-

ляя, достаточно ясно указывает, какой путь нам следует избрать для изучения обоих этих видов искусства. Согласно греческому методу, недопустимо отделять конструкцию здания от его наружных форм, короче говоря, от искусства. Между тем, следуя римскому методу, нам часто приходится отделять работу конструктора от художественной оболочки, в которую он облакает свое произведение. Следует ли отсюда, что нужно восхвалять один метод и пренебрегать другим, так как в основе каждого из них лежат противоположные принципы, или же, что еще более ошибочно, относиться к обоим с одинаковым банальным восхищением или отвращением? Разумеется, нет. И тот и другой необходимо подвергнуть анализу, взять из первого то, что в нем имеется правдивого, логичного, глубоко продуманного, тонко прочувствованного и выраженного, а из второго — то, что в нем есть великого, мудрого, пригодного для нашей современной цивилизации, тяготеющей к формулам в силу единства наших учреждений и наших обычаев. Я только что дал общее представление о том, что есть подлинно римского в Ротонде Агриппы, но ни чертеж, ни техническое описание не могут дать понятия об общем впечатлении, производимом этим огромным залом на зрителя. Я должен сказать, что, на мой взгляд, внутреннее декоративное убранство, примененное в ней и к тому же подвергавшееся неоднократно изменениям, не только ничего не прибавляет, но даже отчасти ослабляет величественность впечатления, производимого чисто римским замыслом. Многообразие деталей, их размеры, в особенности когда нет возможности определить их полезное назначение, уменьшают впечатление величественности здания. Эти детали рассеивают внимание, отвлекают от главного объекта. В греческом храме эти детали с первого взгляда незаметны, так как они подчиняются общему расположению и конструкции. Поэтому греческие храмы, несмотря на свои обычно небольшие размеры, оставляют величественное впечатление, которое потом усиливается сквозь призму воспоминаний. Действительно, в искусствах, и особенно в архитектуре, весьма трудно сочетать противоположные принципы и устранить при их соединении их обоюдное вредное воздействие. Оставляя в стороне ценность деталей и великолепное выполнение, я предпочел бы, чтобы римляне сохранили подлинный вид Ротонды из терм Агриппы, чтобы этот зал имел внутреннее убранство, не скрывающее его прекрасной и простой конструкции. Я считаю, что нижний ордер, перерезающий ниши на высоте двух третей их вышины, этот аттик, замаскировывающий их дугу, это деление на два пояса однородной конструкции, возвышающейся от пола до основания свода, уменьшают эффект этой прекрасной композиции, вместо того чтобы усиливать ее величие. Я вижу здесь художников, талантливых исполнителей, я вижу греков, перенесенных на иную почву; но они не на месте, они не понимают величественного замысла римлянина, они мне мешают и заставляют меня прибегнуть к тщательному анализу для понимания этого замысла.

В Пантеоне, там где выступает римское искусство, его формы уже не укладываются в масштабы декоративного убранства, примененного греческим художником. Кессоны купола, например, явно относящиеся к конструкции римского здания, углубляются подобно большим ячейкам над этими поясами и карнизами, над этими мраморными членениями, подавляя своей величиной находящиеся внизу декоративные украшения. Не будучи конструктором, все же сразу чувствуешь, что они связаны с общим построением всей композиции, тогда как нижняя часть, на которой они как бы покоятся, представляет собой не что иное, как колоссальную мраморную панель, прикрепленную к стенам барабана. Мне возразят, что эти кессоны, вероятно, были покрыты металлическими украшениями, что найдены были их остатки. Охотно этому верю, но эти украшения могли лишь придать кессонам еще большую значительность, выявить их очертания, выделить их с большей резкостью на вогнутой полусферической поверхности. Как же влияли мощные, ясные, крупные украшения, на находившуюся под ними мраморную облицовку, слабо выступавшие пилястры, капители колонн, высота которых едва достигала половины диаметра розеток, помещавшихся, вероятно, на дне кессонов?

Я допускаю в зале, у которого все части имеют большие масштабы, мраморную или деревянную панель, которая высотой и тонкостью своих деталей напоминает о размерах человеческой фигуры, но я не понимаю панели высотой в 25 м. Агриппа, приказав, очевидно впоследствии, отделать Ротонду мрамором, образующим под куполом великолепный ордер, доказал этим свою щедрость, но отнюдь не тонкость своего вкуса. Этим часто грешит римлянин: он богат, он великолепен, он хочет любить искусство, ибо он понимает его силу, но у него нехватает вкуса, того безошибочного и тонкого вкуса, который присущ грекам, когда они находятся у себя и свободно следуют своему вдохновению. Вспомним слова, с которыми греческий скульптор обратился к своему собрату: «Ты не сумел сделать Венеру красивой, ты сделал ее богатой».

Почему римские руины оставляют глубокое впечатление? Потому, что в их грустной наготе видны одни лишь основные достоинства римской архитектуры. Может быть, зал в термах Каракаллы, с его разрушенными сводами и ободранными столбами, открывающий пораженным взорам гигантский механизм римской конструкции, производил бы меньший эффект, если бы мы видели его украшенным ненужными колоннами, мраморной облицовкой и случайными украшениями. Что производит наиболее сильное впечатление в римском Пантеоне? Огромный купол, почерпнувший все свое декоративное убранство в самой конструкции, единственное световое отверстие диаметром в 8 м, пробитое в его вершине, через которое видно небо и на порфирные и гранитные плиты падает большой сноп света. Здесь римский гений проявляется во всей полноте. Этот глаз находится так высоко от по-

верхности пола, что огромное отверстие не оказывает ощутительного влияния на температуру внутри здания. Самые сильные ураганы лишь обвевают легким ветерком головы стоящих под его орбитой, и во время ливня видно, как дождь падает вертикально на пол ротонды и оставляет на нем влажный круг. Цилиндр из капелек, падающих с этой высоты на пол через отверстие здания, дает представление об огромных размерах этого отверстия. В подобных замыслах римляне, действительно, велики, ибо в них проявляется их собственный гений, здесь они ничего не заимствуют и не прибегают к помощи чужеземных художников, чуждых им по духу.

Наоборот, когда римлянин желает воздвигнуть греческий храм, он считает богатство деталей или материала признаком величественности; что бы он ни делал, он не может возвыситься до простого и чистого замысла греков. Когда грек прилагает свое искусство к римскому сооружению, он делает это сооружение более мелким и, теряясь в чуждой ему среде, забывает свои собственные принципы, устремляясь к изысканности архитектурных деталей. Он становится лишь искусным рабом господина, который его не понимает и которому он неспособен внушить это понимание.

Нужно добавить к чести римлян, что они никогда не лицемерят; этот порок, столь свойственный искусству, начиная с XVII века, ниже их достоинства. Я говорю «порок», и я неправ: нужно было бы сказать «этот прием». Роскошная оболочка, которой римлянин одевает свое сооружение, более или менее гармонирует с его конструкцией; совершенно ясно, что он придает этому второстепенное значение. Он относится к вопросам искусства с известным (если можно так выразиться) добродушием, не лишенным своего очарования, так как в нем можно найти следы истинного величия. Но не следует в данном случае судить ошибочно: когда римлянин хочет быть художником, в нужный ему момент и по-своему, с ним трудно сравниться. Замечательным тому примером может служить всем известный памятник, которым восторгаются по традиции, не задумываясь о причине, и который обычно в достаточной мере неправильно толкуется с точки зрения искусства, — я говорю о колонне Траяна.

Я не знаю, создали ли греки что-либо подобное у себя; сомневаюсь в этом, ибо в этом замысле чувствуется римлянин: в нем можно обнаружить идеи порядка, методичности, гордость победителя, доведенную до пределов возвышенного. В этом способе начертания истории победы на мраморной спирали, завершающейся статуей победителя, есть что-то чуждое греческому духу. Афиняне были слишком завистливы, чтобы воздавать подобные почести одному человеку; кроме того, у них в политике не было этих идей порядка, которые так мощно выражены в колонне на форуме Траяна. От основания до вершины на этом памятнике как бы лежит печать политического и административного гения римлян. Квадратный цоколь с четырех сторон покрыт барельефами, изображающими груды трофеев, отнятых

у побежденных народов. Над дверью, ведущей к винтовой лестнице, которая поднимается до абака капители, имеется надпись, поддерживаемая двумя крылатыми Победами. На углах этого цоколя, на карнизе, четыре орла держат в когтях лавровые венки. Полукруглый вал базы также представляет собой широкий венок. Вокруг ствола колонны обвивается, как лента, своего рода фриз с прекрасно выполненными скульптурными изображениями событий первого похода Траяна. На середине колонны — барельеф, изображающий Победу, которая начертывает подвиги победителя на большом щите. Далее начинается серия барельефов, на которых изображен второй поход; они тянутся до капители, профилированной в стиле, приближающемся к греческому дорийскому, и украшенной иониками. Колонна заканчивается круглым пьедесталом, на котором стоит статуя Траяна. Конструкция этого памятника вполне отвечает великолепному замыслу. Она состоит из гигантских блоков белого мрамора, внутри которых оставлено пространство для лестницы с ее стержнем. Капитель сделана из одного цельного блока, а пьедестал состоит из восьми кусков мрамора.

Колонна Траяна заставляет нас признать глубокую разницу, существующую между римскими и греческими произведениями искусства. В любопытных описаниях Греции, оставленных нам Павсанием, на каждом шагу упоминаются статуи, votивные памятники, барельефы на городских площадях и на акрополях, изваянные таким-то художником, заказанные таким-то лицом, чтобы увековечить какие-либо события. Эти греческие города, вероятно, часто походили на настоящие музеи под открытым небом, на собрания произведений искусства, окружающих и наполняющих главные здания города. Римлянину это кажется забавой. Когда он хочет создать произведение искусства, он подразумевает под этим определенную композицию, законченное целое, произведение, достигающее значительности закона, политического или административного акта, обладающее такою же ясностью и таким же духом методичности. Художник исчезает, памятник становится *senatus-consultus*, и этим все сказано. Когда такие значительные и возвышенные идеи получают достойное воплощение, как в колонне Траяна, то, признаюсь, для меня греческое искусство побеждено, если не по форме, то по духу. Но нужно, чтобы успех был достигнут, — иначе пусть лучше декрет останется на бумаге, чем воплотится в плохом памятнике, несовершенном выражающем политическую мысль.

Но вернемся к общественным сооружениям, олицетворяющим подлинную архитектуру.

Особенности римского здания состоят в том, что его невозможно изучать вне целой сложной системы, оно как бы никогда не занимает одинокого положения, но является частью целого. В политической организации римлян все связано, все, вплоть до религии, устремлено к одной цели; то же имеет место в их архитектуре. Поэтому сооружения, наиболее ярко

характеризующие римский дух, это — термы, дворцы, театры и их обширные пристройки, виллы, представляющие собой нечто вроде монументальных резиденций, в которых объединено все, чем наполнена материальная и духовная жизнь римлян. Римлянин всегда и везде остается римским гражданином, и там, где он может, даже в своей домашней жизни, он окружает себя различными утилитарными постройками, сейчас входящими в ансамбль римского города. Если он достаточно богат, чтобы построить себе виллу в том виде, как он ее себе представляет, то в ней имеются не только жилые строения, не только пристройки, составляющие часть обширного комплекса, одновременно военного и сельского типа, но и базилика, термы, театр, библиотека, музей, храмы — т. е. здания, предназначенные для публики. В этом-то скоплении зданий, согласованных между собой, мы постараемся вскрыть сущность римской архитектуры, обнаружить присущие ей общие методы и отдельные приемы.

Прежде всего мы займемся тем, что является основным в римском сооружении, — его планом. Сравним, например, планы двух общественных сооружений с совершенно различными функциями, а именно казармы и термы. В Риме можно еще видеть на северо-восточной окраине шестого района и в вилле Адриана в Тиволи остатки больших лагерей и временных воинских квартир. Эти сооружения состоят из квадратной ограды, в которой устроены четыре двери; по ее внутреннему периметру расположен ряд комнат с цилиндрическими сводами, опирающимися на внутренние стены, расположенные перпендикулярно ограде; затем в середине — несколько строений, расположенных отдельно одно от другого и состоящих из сводчатых комнат, примыкающих к продольной стене. В центре находится квадратное строение, претория, предназначенная для квартиры начальника. На середине одной из стен ограды находится храм, в котором хранятся воинские знамена, считавшиеся у римлян священными и служившие предметом поклонения.

Всё чрезвычайно просто, никакое иное расположение не могло бы лучше отвечать специальному назначению постройки, — каждая воинская часть имеет свое отдельное здание, расположенное соответствующим образом. Это ясно видно на рис. 14, на котором дан план большого преторского лагеря в шестом районе Рима. Что касается конструкции, то она показана на рис. 15.

Кроме того, весьма заботливо предусмотрены все санитарные требования. Когда ряды помещений построены вдоль крутого откоса, как в вилле Адриана в Тиволи, то стены, примыкающие к этому откосу, во избежание сырости сделаны двойными. Римляне не экономят территории, но они никогда не занимают ее бесполезно; они любят симметрию, их военная и гражданская организация мирится с ней, но не настолько, чтобы ради нее жертвовать жизненно необходимым.

Рассмотрим теперь термы, и мы увидим, как этот народ умеет создать законченный ансамбль, превосходно задуманный и обуславливающий наличие помещений, чрезвычайно разнообразных по своему функциональному назначению, в которых нужно показать известную роскошь постройки и отделки. Все знают, для какой цели предназначаются термы. В первые времена республики у римлян не было иных бань, кроме небольших соору-

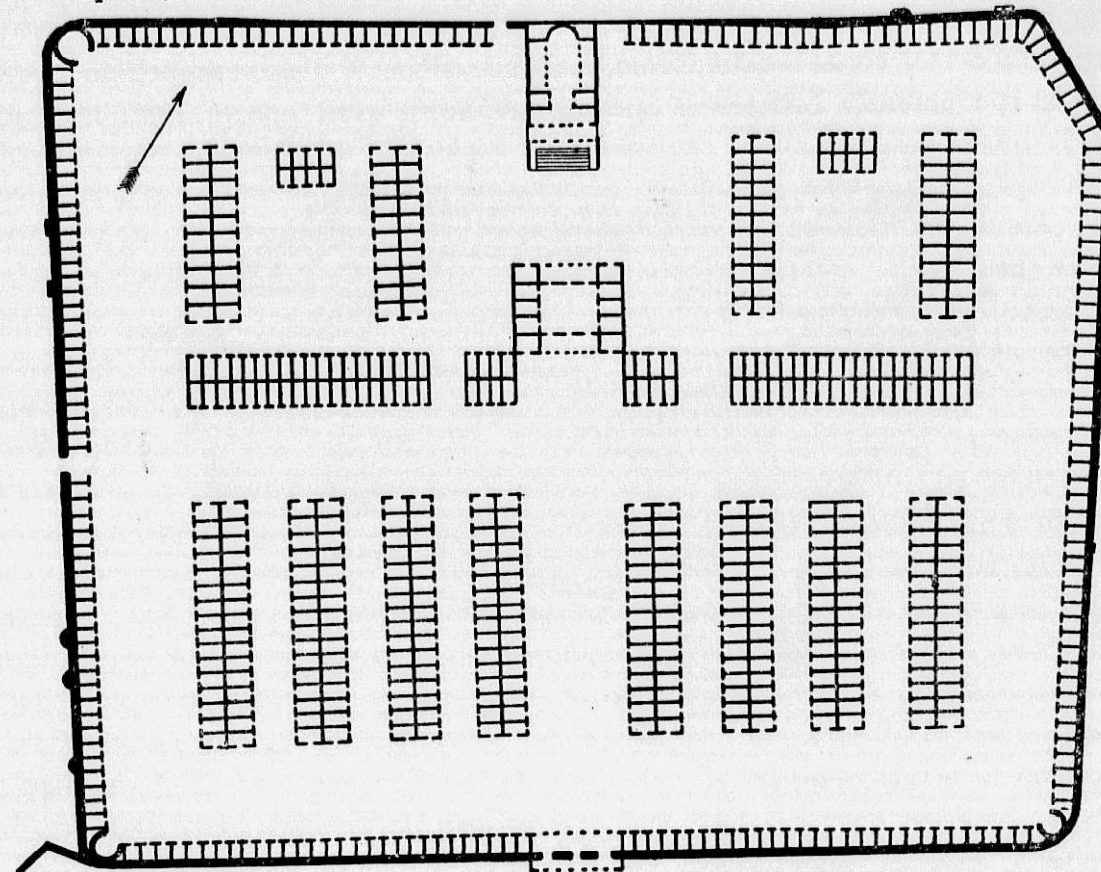


Рис. 14

жений, снабжавшихся водой из колодцев или из Тибра; но в 441 году римской эры Аппий Клавдий провел в город воду из источника Пренеста при помощи акведуков. Другие магистраты последовали его примеру, и вскоре римляне стали строить общественные и частные бани по образцу греческих.

При императорах эти сооружения были уже многочисленны, и большинство их заключало в своей ограде не только бассейны и помещения, где принимали холодные и горячие ванны, но и гимнасии, залы собраний, библиотеки, сады, галереи для прогулок — все, что удовлетворяло запросам духовной и физической культуры. Каждый мог за небольшую плату брать ванны и пользоваться всеми помещениями в этих заведениях. Ясно, что в густо населенном городе, несмотря на большое количество бань, они всегда были переполнены. Многие римляне проводили значительную часть дня

в термах. При Антонинах в Риме было уже три колоссальных заведения подобного рода: термы Агриппы, термы Тита и термы Каракаллы.

Позднее Диоклетиан и Константин, в свою очередь, построили термы. Целый город мог поместиться в ограде кажда из этих терм; но, рассматривая их план, мы не найдем никакой запутанности, никакого бесполезного или неиспользованного пространства; везде порядок, следы четко выполненной программы, распределение пространства, отличающееся простотой, но вместе с тем согласованностью, направленное к удовлетворению поставленных требований. Займемся сперва анализом этой программы: площадка

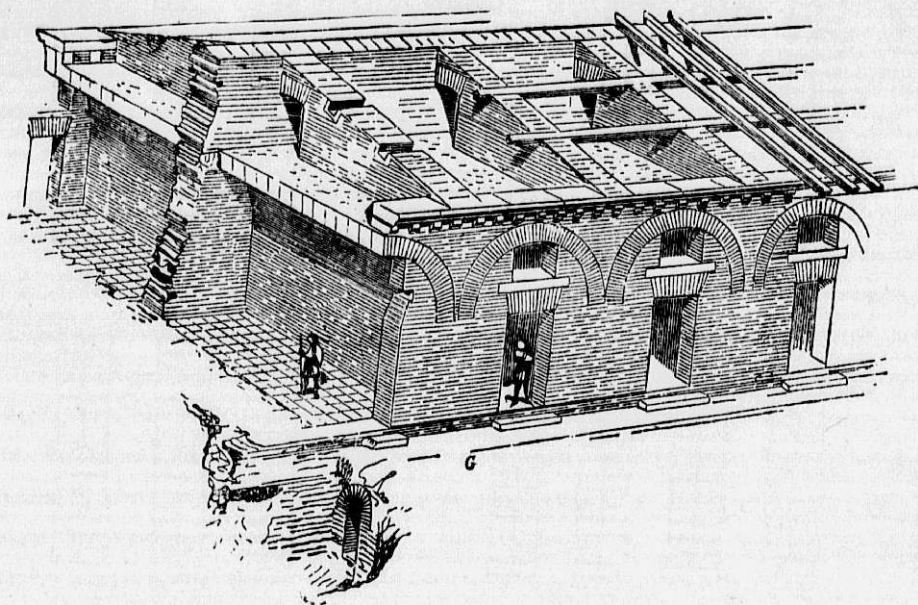


Рис. 15

у входа, позволяющая проходящим свободно передвигаться; на площадку выходят кабины для тех, кто приходит брать лечебные ванны и не желает смешиваться с толпой; комнаты, в которые имеется доступ снаружи и где, не входя в стены заведения, в определенные часы могут принимать ванны женщины; перед каждой кабиной, число которых весьма значительно, имеется предбанник, где одежда сдается на руки рабам. Порттик защищает от солнца и непогоды входящих в эти комнаты и выходящих из них.

В пределах ограды терм — сад, освежаемый фонтанами, со скамьями и экседрами для лиц, желающих отдохнуть и побеседовать; открытые помещения для риторов и философов. Большие открытые аллеи для желающих совершать моцион на открытом воздухе, но вне городского движения; закрытые залы для академических диспутов; палестры или гимнасии под открытым небом, где упражняются в различных играх; залы лекций (академии), закрытые со всех сторон и защищенные сверху; портики для руко-

водителей упражнениями на случай, если они захотят уединиться от шума палестр; кладовые для хранения песка, нужного борцам, масла, простынь, дров и т. д. Большие площадки под открытым небом, или ксисты, для игр, требующих простора, как, например, игры в мяч, метания диска; скамьи для зрителей этих игр; многочисленные жилые помещения для служителей.

Все эти различные служебные помещения находятся вокруг основных зданий терм и рядом с ними; резервуары для воды; в самом заведении один или несколько вестибюлей, в зависимости от числа входов; помещения, где оставляют одежду на хранение особым рабам; примыкающие к ним раздевалки; помещения, в которых умащивают тело маслом после горячей ванны, перед тем как войти в открытые гимнасии; помещения, предназначенные для собеседования; обширный крытый бассейн с холодной водой, непосредственно сообщающийся с вестибюлем; теплые бани, теплый зал, достаточно вместительный, чтобы заниматься в нем различного рода упражнениями, с местами для зрителей; сильно нагретый зал, предшествующий горячим баням, которые представляют собой обширный бассейн с горячей водой, достаточно глубокий для плавания в нем; меньший бассейн — для желающих принимать ванны отдельно от остальной толпы. По соседству — теплый зал и теплые бани, чтобы выходящие из кальдария (горячих бань) могли постепенно перейти из горячей температуры на свежий воздух; прохладные залы для создания этого постепенного перехода; залы для упражнений после ванн; помещения для собеседования, для риторов, для философов; закрытый нагретый зал перед входом в судаторий (парильню), т. е. помещения, нагретые до высокой температуры, регулируемой по желанию, где имеется бассейн с горячей водой, резервуары, паровая баня, печи и т. д.; зал для обучения гимнастике; библиотеки.

Эта программа не только подразумевает сооружение, своими размерами превосходящее самые значительные из известных нам зданий, но, кроме того, требует особой планировки. В нем объединены функции, одновременно и чрезвычайно обширные и весьма ограниченные; оно требует от архитектора распределения в одном месте помещений, совершенно различных как по площади, так и по высоте. Другими словами, оно представляет серьезные трудности, которые архитектор должен преодолеть. И что же? Конструкторы, строящие казарму по самому простому, я бы сказал наивному, расчету, выполняют эту программу, полную стольких трудностей, с неподражаемым искусством, точностью, уверенностью в решениях.

И при этом они достигают удовлетворения всех этих разнообразных запросов, в точности соблюдая строгий и логический принцип.

Возьмем те из римских терм, которые подверглись наиболее подробному изучению и в которых имеются все только что перечисленные служебные помещения. Возьмем термы Антонина Каракаллы, восстановленные с такой тщательностью и осторожностью нашим незабвенным профессором, ученым,

но скромным Блуэ. Рассмотрим план этого сооружения (табл. IV). Пользуясь местоположением участка, архитектор выбрал обширное плато *ABCD*. Впереди, со стороны входа *G*, находятся кабины для отдельных ванн с отлогими лестницами и портиками. Эти ваннные комнаты с прямыми цилиндрическими сводами занимают два этажа и расположены наподобие камер в казармах преторских лагерей; при каждой из них в соответствии с программой имеется предбанник и сравнительно большой бассейн, достаточно поместительный для нескольких человек. За ограду терм проникают через большой открытый главный вход в центре, обозначенный буквой *G*, а также через несколько второстепенных открытых входов, расположенных вдоль палестр. Перейдя за порог входа, можно тотчас же заметить в середине огромного пространства, занимаемого садами, аллеями и т. п., ансамбль главных служебных помещений этого заведения. Этот ансамбль представляет собой симметричную массу; архитектор решил, что второстепенные служебные помещения должны быть в удвоенном количестве во избежание тесноты, тогда как главные служебные помещения в виде огромных зал могли быть в ординарном числе, ибо вообще в очень больших пространствах не может быть тесноты, как бы велика ни была толпа.

Итак, каковы же главные помещения? 1 — холодные бани; 2 — теплые бани; 3 — горячие бани с подогреваемым вестибюлем. Архитектор поместил в *E* холодные купальни; в *F* — теплые бани и теплый зал, в *I* — горячие бани с их вестибюлем. Три крупных служебных помещения хорошо читаются в плане; они занимают ось здания, они господствуют над всем расположением, ибо совершенно очевидно, что архитектор прежде всего подумал о соответствующих размерах этих зал как в отношении площади, так и высоты под сводом, имея в виду то количество людей, которое они должны были вмещать.

Остальные службы группируются вокруг этих трех больших основных частей. По вполне справедливым наблюдениям архитектора, здание, в которое в определенные часы нахлынет толпа, должно иметь во избежание беспорядка несколько входов. В точке *I* он делает два входа; он проектирует два зала *K*, предназначенные для раздевающихся, с дополнительными помещениями *L* — вестибюлями, где хранится одежда под наблюдением рабов, находящимися в стороне от движения толпы, а также *L*¹ — помещениями для хранения масла и песка для борцов. Из этих двух зал *K* желающие погрузиться в холодный бассейн или просто присутствовать при упражнениях в плавание входят в закрытые помещения *M*. Что касается бассейна с холодной водой *E*, то он находится под открытым небом, так как купанье в холодной воде в закрытом помещении вредно для здоровья и к тому же для купающихся в холодной воде нет необходимости в защите от дождя. Для лиц, желающих отдохнуть и побеседовать, устроено помещение *N*. Отсюда купальщики проникают в теплый зал *F*, тепидарий, также разде-

ленный на три отделения: первое, главное, для упражнений, два других, боковых, для зрителей.

Бассейны меньших размеров помещаются в углублениях *O* и в центре каждого из боковых отделений. В *P* оставлены два двора, в которых должны стоять печи и котлы для горячей воды. Из зала *F* проникают во второй тепидарий *OE*, служащий вестибюлем перед горячими банями, кальдарием. Два прохода, ведущих из этого вестибюля в кальдарий, сравнительно узки, и имеют повороты, чтобы холодный воздух не мог проникнуть снаружи и не образовывались сквозняки. Горячие бани представляют собой колоссальный круглый зал, перекрытый полусферическим куполом, установленным на большой высоте во избежание скопления горячего пара над бассейном. В углублениях, устроенных в стенах круглого зала, помещаются бассейны меньших размеров для лиц, желающих брать ванны отдельно. Застекленные отверстия освещают нижний и верхний ярусы кальдария. Купальщики, выходящие из горячих бань, попадают в теплые помещения *Q* где имеются бассейны с теплой водой, служащие переходом от температуры кальдария к температуре наружной атмосферы. Таким образом, выходящие не сталкиваются с входящими. Затем идут подряд холодные залы *K* с выходами в наружные сады. Из этих холодных помещений можно проникнуть через открытые пространства *S*, служащие для упражнений, в узкие переходы, ведущие в маленькие теплые помещения, предшествующие судаторию *AE*. Резервуары для паровых котлов предусмотрены в пространствах *P*¹*P*¹. На торцах здания имеются обширные перистили *T*, с экседрами для гуляющих и желающих участвовать в спорах или слушать раторов, далее пространство *U*, предназначенное для занятий обучающихся гимнастике. Два особых вестибюля с библиотеками расположены в *W*. На углах в *V* помещаются бассейны с холодной водой для упражняющихся в ксисте *X*, оканчивающемся широким амфитеатром *Y* для зрителей происходящих игр.

С каждой стороны ксиста находятся палестры *Z*, рядом — помещения академии *a* и помещения для диспутов *b*, портик учителей гимнастики помещается в *c*. В изолированном, спокойном месте находятся помещения *d*, где собираются философы и риторы для чтения лекций. Наконец, помещения для рабов, для служителей бань размещены в *e*, над ними наверху — их жилые помещения. Огромные двухъярусные резервуары помещаются в *g*, в *h* виден акведук, доставляющий воду.

Меня можно было бы упрекнуть в том, что программа эта оказывается точно выполненной лишь благодаря тому, что мы ее составили на основании самого памятника. Это замечание было бы несправедливо, ибо если мы рассмотрим планы терм Агриппы, или Тита, или Диоклетиана, или Константина, то мы увидим ту же программу, так же успешно выполненную, но с существенными различиями в планировке.

Но, кроме того, не в этом дело; сосредоточим наше внимание на совер-

шенной композиции этого плана, общее расположение и детали которого я только что описал. Заметим, как искусно распределены различные служебные помещения в основной массе плана; бросим взгляд на этот план, посмотрим на ориентировку; мы видим, что архитектор поместил все горячие залы, вынеся их на юго-восток, что он сконструировал обширную ротонду кальдария так, что она выступает за пределы квадратного плана более чем на половину своего диаметра и благодаря этому согревается солнечными лучами во всякое время дня. Мы видим, далее, как на таком большом пространстве архитектор экономит территорию, как искусно он нанизывает помещения одно на другое, используя все пустоты, которые дает ему конструкция; как он подпирает эту груду строений, причем опорой для более обширных и высоких служат меньшие по площади и по высоте. Мы видим, как хорошо отведен распор сводов; как этот план ясен и легко читается; как каждая из его частей занимает лишь то пространство и место, которые ей подобают. Как искусно предусмотрены выходы! Они широки и многочисленны там, где может скопиться толпа, и невелики, извилисты и глубоки, образуют своего рода тамбуры в тех местах, где могут появиться неприятные и опасные сквозняки. У каких народов римляне заимствовали столь стройную композицию планов? У самих себя, исключительно удовлетворяя свои собственные запросы. Как строили они эти скопления зданий, объединенных в общий ансамбль? Самым простым и экономичным способом, соответствующим их социальному устройству. Для этих стен, для этих огромных столбов тесаный камень является совершенно непригодным материалом. Здесь римляне не могли его использовать вследствие трудности и дороговизны его доставки и вследствие того, что его отеска, переноска и укладка на место потребовали бы слишком значительного времени; они применяют только кирпич и бетон. Стены состоят из треугольных кирпичей, укладываемых длинной гранью наружу; заполнением служит бетон из крупной гальки и прекрасного раствора. Впрочем, местами, как бы для исправления конструкции, для выравнивания стен, уложены блоки из больших кирпичей на расстоянии 1,34 м один от другого. Разгрузные арки из кирпича, вкрапленные в конструкцию, распределяют нагрузку на основные точки опоры. Что касается сводов, то головные арки состоят из больших кирпичей, обычно уложенных в два ряда, и заполнения из бетона, состоящего из раствора и пемзы. Но, чтобы надежно утрамбовать этот бетон на досчатой опалубке кружал, конструкторы сначала укладывали на эту опалубку один над другим два ряда широких кирпичей плоской стороной, образующих как бы замощенные дуги под этими сводами.

После того как была спроектирована и осуществлена эта простая и экономичная конструкция, быстро выполняемая, архитекторы воздвигли портики с мраморными колоннами и антаблементами; стены и столбы — облицованные, по крайней мере внутри здания, до известной высоты мраморными пли-

тами; что касается сводов и тимпанов в глубине ниш, то они покрыты штукатуркой и мозаикой. Таким образом, эта огромная масса кирпича и бетона покрыта роскошной облицовкой из драгоценных материалов, живописью и мозаикой, состоящей из смальты разных цветов. Во всех помещениях мозаичные полы из мраморных плит уложены на настил из кирпичей двойной величины, поддерживаемый косыми рядами маленьких столбиков; эти мраморные полы не только сухи и полезны для здоровья, но их, кроме того, можно подогревать снизу посредством струй горячего воздуха, выпускаемого печами.

Наши дорогие способы строительства, ненужные груды камня, которые мы нагромождаем в наших зданиях, а рядом с этой роскошью — крайняя бедность деталей внутренней отделки, гипс, картон, представляют собой поистине варварские методы по сравнению с простыми, естественными и рациональными конструктивными приемами римлян. Мы укладываем ценой огромных расходов камень на камень в наших зданиях, мы применяем всевозможные способы их отески и резьбы. Мы пользуемся нашими карьерами, как будто они неисчерпаемы, для постройки зданий, незначительных по размерам, и когда растрачиваем столько усилий на применение ненужных и бесполезных материалов для возведения стен, вечно сырых в нашем климате (так как камень — слишком хороший проводник влаги), нам уже не хватает средств на украшение и отделку этих дорогих зданий прочными и красивыми материалами. Тогда мы прибегаем к гипсу, картону, легким сортам дерева и таким образом покрываем лохмотьями драгоценное тело, ценность которого, однако, для всех скрыта и бесполезна.

Поскольку мы претендуем на то, что мы римляне, что мы обязаны римлянам нашим искусством, что их архитектура является матерью нашей архитектуры, мы должны были бы подражать им по крайней мере в том, что они создали мудрого и разумного, а не воздвигать из камня здания, которые они так продуманно строили из бетона и кирпича, меньше заниматься их архитектурными формами, больше внимания уделяя их конструкции, так идеально соответствовавшей этим формам, быть искренними, как они, и не обманывать самих себя, подражая их архитектуре, если мы не больше их обладаем средствами выполнения. Не следует думать, что эта замена материалов ведет нас к одним лишь бесполезным расходам, что ее недостаток лишь в непонимании принципов; она имеет другие, более важные отрицательные стороны, важные для всех. Большие римские здания, построенные описанным нами способом, состоящие из искусно сгруппированных служебных помещений, экономно распределенных так, что для самых маленьких используются промежутки между опорами, необходимыми вследствие высоты или длины больших зал, обладают достоинством, о котором я еще не говорил: дело в том, что в этих громадных зданиях сохраняется ровная, достаточно высокая температура, которая была бы весьма ценной в таком климате,

как наш. В Риме имеется огромное здание, у которого общий план и система конструкции напоминает большие залы терм, — это собор св. Петра. В этом сооружении, пространственный объем которого превышает по кубатуре пространственные объемы всех остальных известных зданий, температура, как летом, так и зимой, приблизительно одинаковая, воздух в нем мягкий и прохладный, но не сырой летом, теплый и сухой зимой. Это зависит не только от плана, составленного по римскому образцу, но и от системы конструкции. Толстые кирпичные стены с заполнением не пропускают извне ни жару, ни холодную сырость; они как бы играют роль нейтрального заслона от наружной температуры.

Во Франции в наших каменных зданиях жить опасно для здоровья вследствие того, что стены их и летом остаются холодными, зимой же они буквально ледяные.

Рассматривая вертикальные проекции и разрезы терм Каракаллы, мы видим в них колоссальные проемы, в которые прежде были вставлены бронзовые рамы со стеклянными или алебастровыми пластинками или же просто с решетками. Но мы замечаем в то же время, что эти световые отверстия обращены к точкам горизонта, дающим максимальное количество солнечного тепла, тогда как расположение их в сырых и холодных местах тщательно избегается. Римляне, действительно, придавали большое значение ориентации зданий. Витрувий неоднократно возвращается к этому предмету в своем трактате; он даже указывает способ планировки городских улиц, обеспечивающий удобства жилых домов и устраняющий сквозняки. Он говорит в I главе VI книги: «Частные дома будут расположены правильно, если первым делом принято во внимание, в каких странах и под каким наклоном неба они строятся. Ибо одного рода дома следует строить в Египте, другого — в Испании, особенным образом в Понте, по-иному в Риме...

Из этого следует, что на севере надо строить дома со щипцовыми крышами и как можно более сомкнутыми, и отнюдь не открытыми, но обращенными на теплую сторону. Напротив, в южных странах, где под действием солнца дома чрезмерно нагреваются, их надо делать более открытыми и обращать их к Септентриону и к Аквилону. Итак, вред, наносимый природой, должно исправлять искусством».

Между тем, римляне, став властителями мира, повсюду применили тот же вид конструкции, так как их методы, действительно, были везде применимы; но они продуманно проектировали свои помещения, целесообразно располагая проемы, пропускавшие свет, тепло и прохладу, в зависимости от местоположения зданий.

Прежде чем расстаться с термами Антонина Каракаллы, я попытаюсь дать вам представление об этих обширных и красивых постройках, показав современное состояние развалин одного из больших внутренних помещений

(табл. VI) и реставрацию той же части терм (табл. VII). Я выбрал для этого примера фригидарий, обозначенный на плане буквой E, — один из наиболее оригинальных и грандиозных замыслов этого великолепного ансамбля. Виды (современное состояние и реконструкция) взяты с той же точки W. На этом примере легко убедиться в правильности того, что мы говорили об архитектурных приемах римлян: того, что конструкция, по существу, не связана у них с декоративным убранством, что эта конструкция может быть воздвигнута и действительно воздвигается прежде всего, а затем, уже после того как постройка возведена, архитектор-художник приступает к ее украшению. На табл. VII, где изображена реконструкция фригидария под открытым небом, мы видим над тремя большими сводами проемы, освещающие среднее помещение F, т. е. тепидарий, расположенный под арками тройного крестового свода, перекрывающего этот зал.

Я счел необходимым показать в качестве примера римского здания сооружение, относящееся к более позднему периоду в истории этого народа, чтобы сразу ввести читателя в ту область римской архитектуры, в которой она, действительно, оригинальна. Я не хочу сказать, что римляне всегда пользовались этими методами, — разумеется, нет. Еще во времена Августа, если верить Витрувию, дерево играло важную роль в архитектуре не в качестве временного вспомогательного материала для возведения сводов, не в виде кружал, но в качестве строительного материала, обычно применявшегося для перекрытия зданий. Большинство прямоугольных римских храмов, план и конструкция которых были заимствованы у греков, имели деревянные перекрытия. Нефы базилик не имели сводов, но были покрыты крышами, обшитыми тесом. Только после пожара Рима при Нероне римляне почти совершенно перестали применять деревянные перекрытия, заменив их каменными сводами. Но до этого императора уже существовали термы Агриппы и Пантеон, и конструкция, только что описанная мною, была известна и распространена.

Большой круглый зал терм Каракаллы имел много общего с ротондой Агриппы; если его архитектурные детали менее четки и выполнение их менее точно и изящно, то все же нужно признать, что в отношении композиции кальдарий Каракаллы стоит выше Пантеона, насколько можно об этом судить по сохранившимся остаткам. В его конструкции больше определенности, она более ясно выражена как с внутренней, так и с наружной стороны и вполне заслуженно вызывает наше восхищение. В этом легко убедиться, проштудировав добросовестную работу покойного Блуэ над этим зданием или, вернее, над этой группой зданий.

Два основных вида конструкции особенно охотно применялись римлянами в сводчатых сооружениях — композиция с круглым планом и полусферическим куполом и композиция с секциями, которая, как мы видим, применена в большом теплом центральном зале и термах Каракаллы, а также

в термах Тита, Диоклетиана и в сооружении, известном под названием базилики Максима * или Константина. Римляне изобрели лишь два вида сводов: полусферический купол и цилиндрический свод; соединив под прямым углом два прямых цилиндрических свода, они получили крестовый свод. Эти три системы использовались для всех сооружений, и комбинации их планов по необходимости вытекают из этих приемов перекрытия. Для перекрытия круглого зала они применяют полусферический свод; полукруглый зал они перекрывают четвертью сферы, продолговатое помещение, у которого боковые стены массивны или же надежно подперты соседними зданиями, они перекрывают прямым цилиндрическим сводом, представляющим собой не что иное, как удлиненный полуцилиндр; квадратное помещение, в котором достаточное сопротивление распору оказывают лишь углы, они перекрывают крестовым сводом. Если удлиненное помещение имеет большую ширину, и если длинные боковые стены должны быть прорезаны большими отверстиями, т. е. иметь лишь немногие отдельные опоры, то они делят помещение на квадратные секции (обычно на три для получения центральной секции) и перекрывают тремя крестовыми сводами, т. е. удлиненным полуцилиндром, пересеченным тремя полуцилиндрами равного с ним диаметра.

При этой смелой и простой планировке тяжесть сводов передается на опоры, представляющие собой нечто вроде контрфорсов; внутри помещения к ним часто присоединена колонна, на которую ложится пята крестового свода. Рис. 16 дает представление об этой конструкции в целом. Римляне применяют здесь колонну в качестве жесткой опоры (ибо эта колонна всегда монолитна) — подобия вертикальной стойки, поставленной под основанием сводов; ее назначение — служить опорой, одновременно прочной и легкой на вид. Но именно здесь мы можем убедиться в том, что римляне не обладают безошибочным вкусом греков или что вопросы искусства занимают их только в исключительных случаях. Они ставят на эту колонну полный антаблемент, т. е. архитрав, фриз и карниз. Между тем, поскольку имеется основание ставить антаблемент на колонну, несущую горизонтальную конструкцию, постольку неразумно оставлять над колонной эту часть тогда, когда она служит вертикальной стойкой для пята свода, ибо в таком случае можно задать вопрос: для чего нужен этот антаблемент и что означает этот карниз, т. е. прикрытие, на колонне, поставленной внутри здания? Эти сильно выступающие карнизы, помещенные между узким основанием крестовых сводов (ширина которого равна диаметру колонны и редко его превышает) и колонной, нарушают единство впечатления, которое должно производить обширное помещение со сводами, составляющими, собственно говоря, не что иное, как изгиб стен. Но я уже говорил, что римляне берут греческие ордера и пользуются ими, не заботясь об их истинном на-

* Речь идет, очевидно, о базилике Максенция. — Прим. ред.

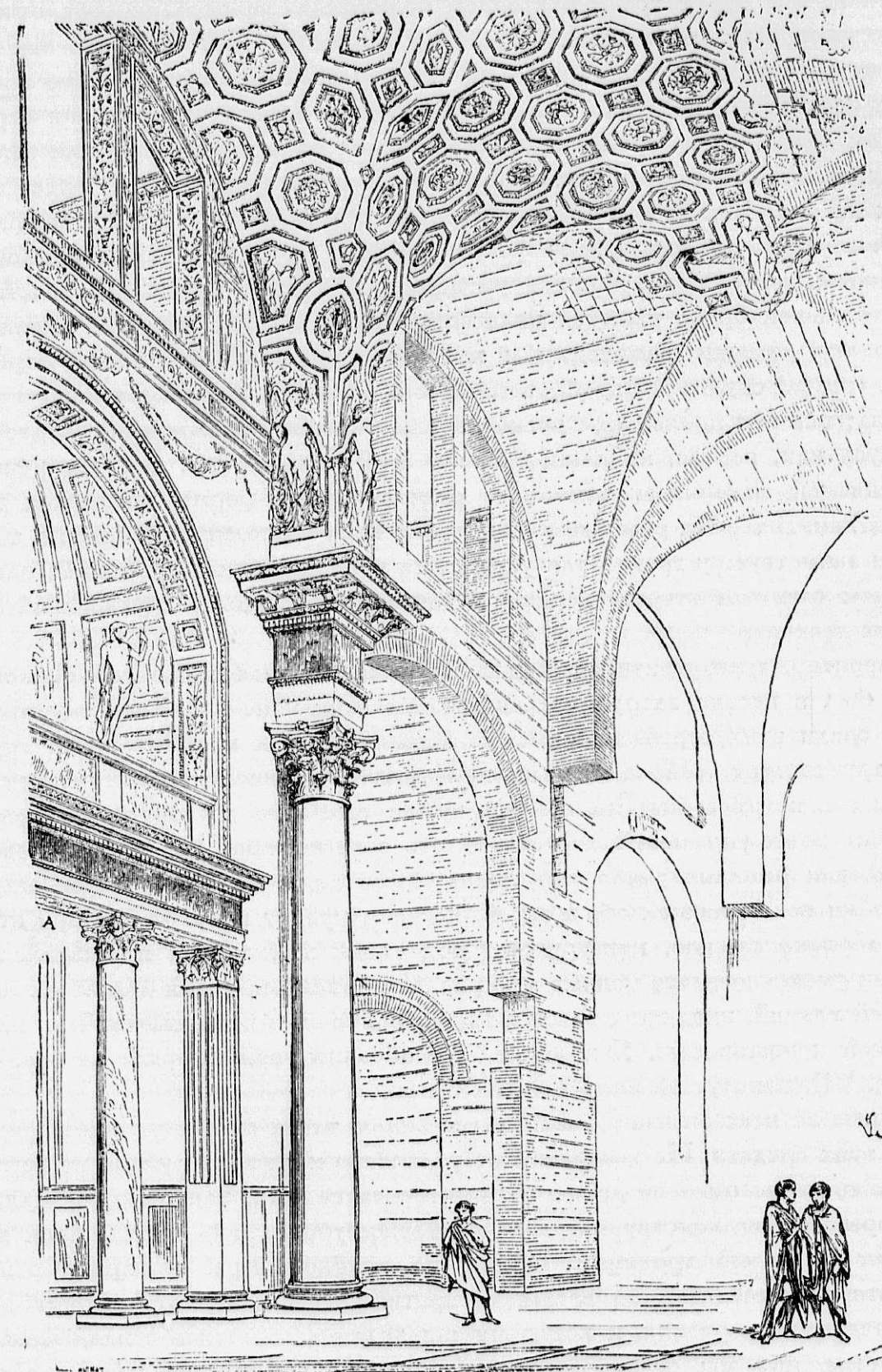


Рис. 16

значении; они берут греческий ордер полностью, не отдавая себе отчета в функциональном назначении каждой из его частей; они берут его как законченное целое, не подвергая анализу. Если они хотят отделить одно помещение от другого, не делая между ними глухой перегородки, то они берут целиком малый ордер греков и ставят его, как ставят загородку или балюстраду; это часто встречается в термах. Такой второстепенный ордер мы видим на рис. 16 под буквой А. Следовательно, малый коринфский ордер ставится рядом с большим коринфским ордером; их части, их профили почти одинаковы; один является лишь уменьшенной копией другого. Вследствие этого большой ордер кажется колоссальным, а малый имеет вид карлика. Насколько римляне плодовиты и изобретательны в своих конструкциях, настолько же скудна их изобретательность в отношении декоративного убранства; все эти проявления роскоши еще сильнее подчеркивают бедность их вкуса или, вернее, их равнодушие в этой области, так как чем ценнее применяемые материалы, тем более разнообразные формы требуются для их отделки. В термах римлянин остается во всем и вполне римлянином, а то, что он заимствует у греков для украшения этих обширных заведений, носит в общем слишком второстепенный характер, чтобы долго останавливаться на этих деталях.

Вероятно, грек, призванный для внутреннего декоративного убранства терм, был в весьма затруднительном положении и не знал, как ему поместить среди этих огромных римских бетонированных массивов свою хрупкую архитектуру, основанную на принципах, противоположных искусству римских конструкторов; но все же нужно признать достоинства римских архитектурных украшений, ибо в них есть свое величие. На рис. 16 можно видеть, как римляне умело покрывают свои кирпичные и бетонированные постройки великолепной облицовкой, как они прячут простую, но при этом вполне рациональную, конструкцию под слоем штукатурки и живописи и как они умеют сочетать ценные материалы, применяемые ими для облицовки цоколей зданий, входящих в композицию ордеров, с покрывающей их штукатуркой и живописью. Я полагаю, что образцы, приведенные на рис. 16 и табл. VII, помогут выявить эти качества.

Но не во всех римских зданиях мы видим такое самодовлеющее применение этих средств. Их декоративное убранство и их конструкция не всегда так независимы одно от другого: имеются такие, как, например, базилика, у которых планы, конструкция и декоративное убранство — не что иное, как продукт греческой традиции. В них, по крайней мере, принципы обоих искусств не находятся во взаимном противоречии. Базилика служит для нас предметом изучения, к которому мы должны отнестись с надлежащим вниманием, ибо мы скоро увидим, во что это сооружение превращается у западных народов и как оно становится в средние века одним из наиболее распространенных видов архитектуры.

Если архитектура римлян мало разнообразна в отношении декоративной оболочки, в которую они облачают свои постройки, то никакая архитектура не была столь продуктивна в разработке планов и конструкции зданий.

Различие программ римских сооружений, воплощавшихся архитекторами, определило четкость и резкую дифференциацию решений. Римские термы нельзя принять за театр, или театр за базилику, или базилику за храм. С внешней стороны их здания всегда являются лишь оболочкой внутреннего содержания; их планы всегда отвечают определенному назначению, и никогда они не жертвуют этим принципом ради ребяческого желания создавать то, что теперь называется архитектурой. На первом плане — наиболее простое и точное воплощение программы, а затем — умение придать формам, продиктованным определенными запросами, величественный и богатый внешний вид. Если программы неясны, если потребности, которые они выражают, недостаточно строго определены, как, например, в базиликах, представляющих собой смешанные здания, — галереи, товарный и денежный рынок, трибунал, место собраний и диспутов, залы для ожидания, — то мы видим, что архитекторы изменяют свои планы и по-разному толкуют эту программу; но когда им дают твердую программу, ставящую определенные требования в отношении ансамбля и деталей плана, тогда мы видим в сооружениях, выполненных по этому плану, те почти неизменные формы, преимущества которых показала практика.

Таковы, например, амфитеатры, цирки, театры. Возьмите римский Колизей, амфитеатр в Вероне, арены в Ниме и в Арле. Общее расположение, план, наружный вид этих сооружений одинаковы. Одни и те же конструктивные приемы были применены при их постройке. Амфитеатры, или по крайней мере цирковые представления, римляне заимствовали у этрусков; в Греции они распространились лишь после присоединения к Риму. Во времена Гракхов в Риме довольствовались для цирковых игр устройством деревянных сидений, возведением помостов; народ размещался, где мог. Но при императорах пожелали придать этим сооружениям постоянный характер, а главным образом поместить в их стенах огромное количество зрителей, отведя каждому удобное место, с которого он мог бы видеть арену.

Назначение амфитеатров достаточно известно, но мы все же напомним здесь о нем: они строились для того, чтобы большая толпа зрителей могла видеть борьбу гладиаторов и зверей и даже морские битвы. «Этруски, — говорит Катремэр де Кэнси в своем «Историческом архитектурном словаре» («Dictionnaire historique d'Architecture»), — склонные ко всем религиозным суевериям, повидимому, вкладывали в них всегда мрачный смысл, придавали им жестокий и свирепый характер и вносили в них страшные предрассудки. Гром, молнии, обычные стихийные бедствия — все это казалось им проявлением гнева раздраженных богов, которых можно было умиротворить одной лишь кровью. Эти суеверные идеи, очевидно, положили

у них начало кровавым состязаниям, которые у этрусков не были, как позднее в Риме, простым развлечением праздной и жестокой толпы. В Этрурии главная роль в этих играх принадлежала религии, и религия воздвигала там амфитеатры».

Эти примитивные амфитеатры итальянских народов представляли собой просто углубления, вырытые в земле и окруженные откосами, служившими сиденьем для зрителей, — таков амфитеатр, остатки которого мы видим в Пестуме; иногда перед началом игр устанавливались помосты. Эти примитивные сооружения послужили для римлян образцом при возведении громадных каменных зданий, ибо нужно заметить здесь мимоходом, что хотя всемогущие римляне заменили простые земляные насыпи или деревянные ступени каменными постройками, но примитивные формы этих земляных насыпей строго сохранялись. Греческие театры обычно расположены на склонах холмов; греки выбирали благоприятное местоположение, высекали в скале ярусы и лестницы театра, добавляли деревянные части и строили сцену частью из камня, частью из дерева. Таков был театр в Сиракузах, от которого сохранились еще сиденья, высеченные уступами в скале, таков был театр в Эфесе. Но у греков не было амфитеатров, и варварские зрелища, для которых предназначались эти сооружения, не соответствовали мягкому духу этого народа, увлекавшегося драматическим развитием страстей в поэтическом вымысле, но не варварской реальностью убийства. Римляне, напротив, были жадны до кровавых зрелищ этрусков, — может быть, вначале под влиянием некоторых религиозных идей, — но вскоре эти зрелища сделались просто времяпрепровождением и развлечением праздного населения больших городов. Между тем, они, как и всегда, сумели придать этим сооружениям, впервые появившимся у фанатических народов, правильный, как бы официально утвержденный план, прекрасно отвечавший своему функциональному назначению, устранявший беспорядок и смятение, ибо, допуская жестокие инстинкты плебса и даже разделяя их, римляне все же требовали, чтобы во время проявления этих инстинктов сохранялся порядок и чтобы все происходило на глазах их магистратов. В этом заключался один из способов управления. Римляне не старались улучшать нравы народов, внушать им человеческие чувства, но хотели регулировать и направлять их варварские инстинкты. Они не пытались подавлять грубые страсти толпы, — они лишь хотели направлять их при помощи определенных законов порядка и общественной безопасности; они предпочитали время от времени сами давать пищу этим варварским инстинктам, чтобы не допустить их стихийных проявлений на форуме.

Самый обширный из когда-либо существовавших амфитеатров — это амфитеатр в Риме, известный под названием Колизея, вмещавший до ста двадцати тысяч зрителей. Между тем, постройка Колизея была начата и закончена двумя наиболее гуманными и просвещенными римскими импера-

торами, Веспасианом и его сыном Титом, и при этом работы велись с такой поспешностью, что утверждают, будто они были закончены в два года и девять месяцев. Эти два императора причисляли, следовательно, амфитеатры к общественно-полезным сооружениям, возведение которых было весьма важно для города Рима. Как бы велика ни была любовь императоров к обширному и великолепному сооружению, все же трудно допустить, чтобы два наиболее мудрых из них пожертвовали колоссальные суммы на столь спеш-

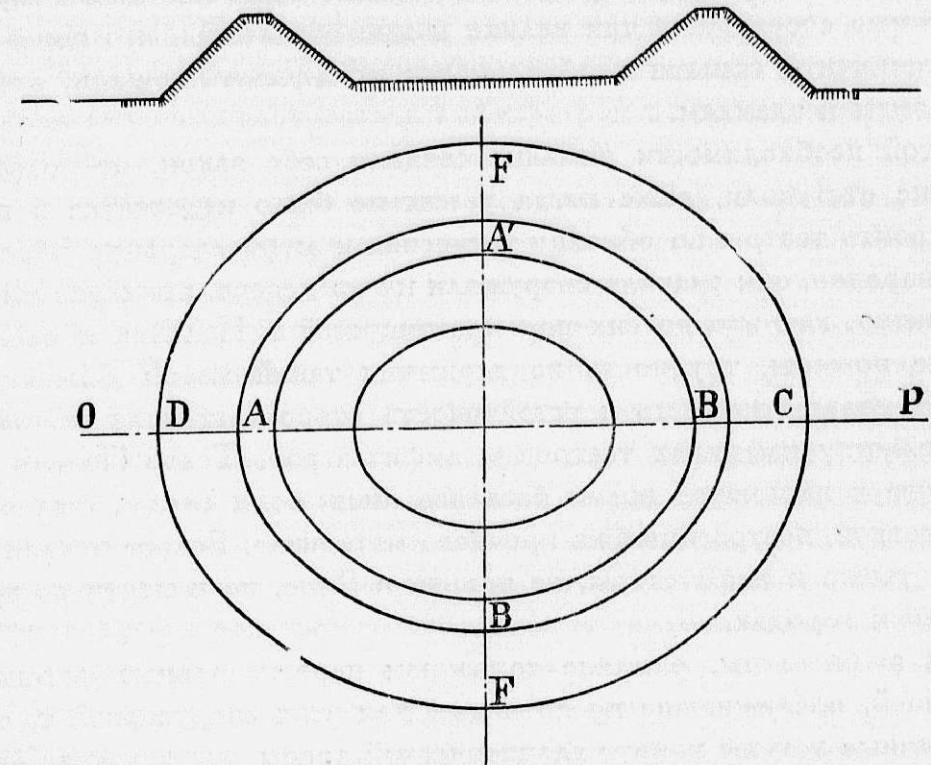


Рис. 17

ную постройку здания, если бы потребность в нем не превратилась, действительно, в неотложную необходимость.

Первые амфитеатры итальянских городов представляют собой не что иное, как насыпи, расположенные вокруг круглой или эллиптической арены. На вершине этих насыпей помещались деревянные помосты, чтобы наибольшее число зрителей могло видеть кровавые игры, происходившие на дне этого обширного углубления. Чтобы разместиться на откосах, зрителям необходимо было подняться на вершину холмов, а затем снова спуститься по их склонам. Подобные земляные насыпи, помимо этого неудобства, имели еще тот недостаток, что занимали огромную площадь, ибо необходимо было придать этим холмам с наружной стороны наклон по меньшей мере в 45° во избежание обвалов и для обеспечения возможности толпе подняться на их вершину. Следовательно, для получения арены, диаметр которой, включая площадь для игр и для публики, был бы равен AB, A^1B^1 (рис. 17),

нужно было пожертвовать всем пространством BC, DA, A^1F, B^1E . Между тем, как я уже говорил, при всем широком размахе римлян в расположении своих сооружений, они, пожалуй, первые начали ценить земельные участки и старались, правда, без излишней скупости, ограничивать свои сооружения пространством, лишь действительно необходимым для их функций. Мы уже видели, как в термах экономно распределена площадь, занимаемая строениями и различными служебными помещениями. В самом Риме, уже в последний период республики, население было настолько скученно, а общественные сооружения так велики и многочисленны, что поневоле пришлось ограничить самыми необходимыми пределами площадь, отведенную жилым домам и зданиям.

Из этой необходимости римляне создали себе закон, от которого они никогда не отступали, даже когда у них не было недостатка в площади. Начав строить театры по образцу греческих и амфитеатры по образцу италийских народов, они сначала сооружали их из дерева, придавая им временный характер, как это до сих пор практикуется в Испании и даже у нас; но частые пожары, трудность поддержания такой массы деревянных построек, их малая прочность и устойчивость скоро заставили их приступить к строительству каменных театров и амфитеатров. Театр Помпея в Риме, от которого в настоящее время остались лишь одни следы, был одним из первых театров, построенных из прочного материала. Вскоре начали строить из камня также и амфитеатры, не только в Риме, но и почти во всех провинциальных городах.

Строя амфитеатры, римляне сохраняли первоначальные формы земляных насыпей, послужившие прототипами для этих сооружений, т. е. возводили каменные уступы вокруг эллиптической арены, но, устранив наружные откосы, они опоясали амфитеатр стеной, прорезанной многочисленными отверстиями, расположенными по ярусам, с тем чтобы под самыми сиденьями можно было разместить лестницы и коридоры, по которым огромная толпа зрителей проникала, размещалась на сиденьях различных ярусов и быстро выходила из амфитеатра. Лестницы равномерно размещены по секциям и ведут к отверстиям, носившим название *вомитория* и пропускавшим зрителей к скамьям амфитеатра. Нужно посетить арены в Арле, Ниме, Вероне и особенно амфитеатр Веспасиана (Колизей) в Риме, чтобы получить представление об этих громадных сооружениях, столь разумно скомбинированных в отношении как ансамбля, так и многочисленных деталей их конструкции, — сооружениях, в которых не пропадает ни одного места, где все способствует выполнению полученного задания, где постройка выполнена со строжайшей экономией, но вместе с тем рассчитана на вечные времена. Там, лучше чем где-либо, можно убедиться в преимуществах системы ячеек, применяемой в римских конструкциях и состоящей в возведении огромных массивов, поддерживаемых при помощи немногих отдельных опор и стен, рас-

положенных на большом расстоянии одна от другой, соединенных сводами, которые, в свою очередь, служили опорами для верхних ярусов. Вся конструкция амфитеатра состоит просто из целого ряда перегородок, направленных к центрам эллипса и перекрытых ползучими сводами, несущими ступенчатую конструкцию мест для зрителей. Опоясывающая стена, связываемая и поддерживаемая этими многочисленными перегородками или внутренними контрфорсами, не несет иной нагрузки, кроме собственного веса; она, собственно говоря, является лишь оболочкой, которую можно удалить, не нарушая прочности ступенчатой конструкции, занимающей главное место. Действительно, в Вероне, например, наружная стена почти вся разрушена, но это не мешает до сих пор пользоваться амфитеатром во время некоторых народных празднеств.

В Поле, в Иллирии, еще можно видеть большой амфитеатр, постройка которого была предпринята, вероятно, при Диоклетиане; там уступы и лестницы были деревянные, и только эллиптическая наружная стена была каменная. Это — примитивный амфитеатр времен республики, обнесенный каменной оградой. Возможно, что это часто делалось в провинции, особенно в местностях, богатых лесом; это был экономный и быстрый способ построить сооружение, для римлян совершенно необходимое, поскольку оно использовалось и для народных собраний, и для игр. Амфитеатр в Поле является примером, показывающим, как римляне всегда избирали самые простые и быстрые способы для выполнения крупных программ, выдвигавшихся их цивилизацией; как, строго соблюдая продиктованную им программу, имевшую для них силу закона, они умели, в зависимости от условий местности и обстоятельств, подчинять свою архитектуру материалам, срокам и средствам, которыми они располагали. Каменная оболочка амфитеатра в Поле, хорошо сохранившаяся, выполненная с редким искусством и прочностью, характерной для всякого римского сооружения, — один из замечательнейших образцов римской архитектуры не по своим деталям, которые намечены вчерне, едва закончены и посредственны по стилю, но в отношении полной согласованности всей структуры. Он лишний раз показывает нам, как мало заботились римляне о совершенстве форм, о продуманном и тщательном выполнении деталей, одним словом, о том, что живейшим образом занимало греков*.

Ступенчатая конструкция амфитеатра Веспасиана Флавия (римский Колизей) первоначально увенчивалась деревянной галлереей или портиком, специально отведенным для женщин; но впоследствии эта галлерея сторела и была восстановлена Гелиогабалом и Александром Севером, выстроившими

* См. ансамбль и детали амфитеатра в Поле в четвертом томе „Афинских древностей“ Стюарта („Antiquités d'Athènes par Stuart“, traduit par L. F. F., publié par Landon, Paris, Bance, 1822).

ее из мрамора с деревянным перекрытием. От этого верхнего портика в настоящее время остались лишь одни обломки колонн и капителей. Нет ни одного архитектора, который не знал бы Колизея по крайней мере по чертежам и гравюрам, в особенности — по замечательной работе одного из наших собратьев Дюка (Du), проделанной им в Риме над этим колоссальным памятником. Здесь было бы излишне давать подробное описание, которое не может заменить даже самых несовершенных планов; поэтому я останавлиюсь лишь на некоторых общих приемах планировки, могущих дать понятие о методах работы, которыми пользовались римляне при выполнении твердо установленной программы. Что сразу поражает при первом взгляде на план римских амфитеатров — это эллиптическая форма, придававшаяся арене, а следовательно, и окружающим ее ярусам мест для зрителей. Эта форма плана, несомненно, была вызвана какими-нибудь серьезными соображениями, ибо было бы значительно проще спроектировать круглый план вместо эллиптического, и выполнение его было бы легче. Провести перегородки, делящие лестницы и несущие ярусы, к фокусам эллипса представляло трудность, которой строители постарались бы избежать, если бы она не вызывалась настоящей необходимостью.

В римских театрах ступени расположены полукругом перед сценой. Казалось бы, что для возведения амфитеатра достаточно было соединить две ступенчатых конструкции театра, т. е. образовать полный круг; таким образом, обе оркестры составили бы центральную арену. Но заметим, что в римском и греческом театрах сцена не представляет собой точку: это — удлиненная площадь, к которой направлены взоры зрителей. Актеры непременно размещались на этой сцене, которая была значительно больше в длину, нежели в глубину.

На арене амфитеатра все происходило иначе. Если бы арена была круглой, то эта форма всегда возвращала бы зрелище в центр, а ввиду того, что на это пространство выпускалось значительное число людей и животных, необходимо было, во избежание беспорядка и смятения, предоставить актерам этих кровавых драм удлиненное пространство, которое, по самой своей форме, принуждало актеров (впрочем, актеры не могли вести представление по своему усмотрению, поскольку оно часто превращалось в ужасную свалку, в которой главную роль играли дикие звери) разделяться и рассеиваться по арене.

Толпа зрителей, вместо того чтобы сконцентрировать свой взгляд на одной точке, могла, таким образом, охватить им сравнительно широкое пространство. Борьба развертывалась на более обширном поле и происходила в более благоприятных условиях. Если выпускали для борьбы два отряда людей, то продолговатая арена была более удобна, чем круглая, для диспозиции этих маленьких сражений; к тому же амфитеатры и театры предназначались не только для публичных игр и сценических представлений: в них

собирали народ, когда нужно было сообщить ему какое-либо важное известие, обратиться к нему с речью или произвести выборы, короче говоря, всякий раз, когда представлялся случай собрать народ, а эти случаи были нередки при политической системе римлян.

Итак, для амфитеатров была принята эллиптическая форма ввиду ее большего удобства как для игр, так и для обращений к народу и народных собраний. Такое расположение, заметьте, уже не меняется после того, как было установлено, что оно обладает, очевидно, наибольшими преимуществами; я намеренно останавливаюсь на нем, чтобы выявить преобладающие черты римского сооружения, явно представляющего собой лишь результат тщательного и точного соблюдения всех запросов, которым оно должно удовлетворять. Основной план римского сооружения никогда не подчиняется тем правилам, которые в наши дни пытаются выдать за законы архитектуры и которые в действительности чаще всего лишь препятствуют и обременяют. Сооружение такого обширного здания, как Колизей, по эллиптическому плану представляет тысячи затруднений. Прежде всего — трудности чертежа, затем — планировки и далее — постройки, трудности ансамбля и деталей, тогда как, чтобы построить такого рода здание по круглому плану, достаточно спроектировать на бумаге или на строительном участке один его отрезок, одну четверть, одну восьмую или одну шестнадцатую ансамбля. При эллиптическом же плане необходимо отдельно изучить определенное число этих отрезков, составляющих четверть эллипса.

Но эти трудности не останавливают римского архитектора, когда дело идет о выполнении программы, выработанной на основании точных наблюдений функций сооружения. Именно эти глубоко продуманные общие планы римских сооружений прежде всего должны служить нам примером, ибо ни у одного народа они в такой абсолютной мере не управляют архитектурными формами или, вернее, композицией.

Римлянин никогда не идет ощупью; это признак высокой цивилизации, все подчиняющей общественной пользе. Он распоряжается, как хозяин, твердо знающий, чего он хочет и что ему нужно, и умеет добиться повиновения, так как умеет внушить исполнителям понимание своих целей. После римлян в области архитектуры всё утрачивает определенность: уже не правительства управляют искусством, а художники воплощают, как умеют, те неясные идеи, которые им внушают; хотя они приходят к замечательным результатам, они не могут уже достигнуть той рациональности, того единства, которое составляет основу архитектуры римлян.

Даже в настоящее время, несмотря на нашу цивилизацию, несмотря на мощь наших государственных учреждений, у нас все туманно и беспорядочно в области искусства. Мы сами не знаем, чего хотим, и не успеваем закончить строительство наших общественных зданий, как сейчас же в большинстве случаев замечаем, чего им недостает; и нам приходится или

переделывать их или строить заново с большими затратами. Наши художники ведут споры о стиле, занимаются архитектурными ордерами, осуждают или хвалят иные художественные формы, принимают или отвергают иные традиции, но они и не помышляют о широком и правдивом подходе к оценке архитектуры, подобающей великому народу, они счастливы тем, что им позволяют лепить профили, которые им нравятся, и ставить тут и там колонны и башенки. Говорят, что мы латиняне. Так будем же, по крайней мере, походить на них в отношении этих положительных свойств. Я опасаюсь, что мы скорее похожи на тех византийцев, которые во время занятия армиями Магомета II их укреплений спорили о свете с горы Фавор.

Римляне рассуждают не так, как греки. Грека увлекает чутье художника, он найдет необходимым подчинить материальные нужды правилам своего искусства. Римлянин никогда не поставит на первое место правил искусства, любви к абсолютной красоте, если угодно, отодвинув на второй план удовлетворение материальных запросов. Вот яркий пример. Посмотрите на пропилеи в Афинах или в Элевсине, — их можно принять за храмы. Не напоминают ли эти крепостные ворота своим наружным видом фасад священного здания? Если бы не три двери, пробитые в стене за входным портиком, можно было бы принять эти сооружения за наружную часть храма. Римляне никогда не придавали входу в цитадель вид храма. У них каждое здание принимает формы, выражающие его истинное назначение, и если архитектурные детали, украшения, не гармонируют иногда с общей формой, то это заимствованное декоративное убранство никогда не приобретает такого значения, чтобы оно могло повлиять на основной массив сооружения, продиктованной определенной программой.

Мы скоро увидим, какое развитие получил этот римский принцип и как им злоупотребляли; так все принципы, как бы хороши, как бы правдивы они ни были, обречены на гибель именно вследствие злоупотребления их применением.

Дальше мы увидим, как в ту эпоху, когда думали возобновить римскую архитектуру, оставлены были в стороне основные качества этой архитектуры и воспроизводилось лишь то, что было в ней чужого, т. е. та внешняя оболочка, с которой у римлян были связаны лишь понятия роскоши и приличия.

БЕСЕДА ПЯТАЯ

О методах, которыми следует руководствоваться при изучении архитектуры. О римских базиликах. О жилищной архитектуре древних

Исследование течения реки обычно начинают от ее устья, а не от ее истоков, и поднимаются вверх по течению, зондируя ее вначале широкое, а затем суживающееся русло. Обследуют притоки и изучают их берега, их стремнины, их пороги, доходя до источников, от которых они берут начало. Таким образом определяют природу вод главного потока, то, что они наносят, причины их прибывания и убывания, омываемые ими берега, происхождение различных питающих их источников. Но никому никогда не приходило в голову начинать исследование реки с ее истоков, спускаясь вниз по течению.

Это приложимо и к изучению искусств в том случае, когда данные чисто практического характера нужно дополнить исследованием тех начал, тех часто противоположных принципов, которые их породили. Не наша вина, что мы пришли после азиатских народов, после египтян, греков, римлян, народов средневековья и реформаторов Возрождения. Между тем, начиная с XVI века, существует мнение, что изучение искусства архитектуры должно заключаться в археологическом исследовании, т. е. ознакомлении с искусством прошлого и в изучении практических средств, предоставляемых нам опытом и традицией. В этом наше несчастье, но мы тут ничего не можем поделать, и, учитывая это положение вещей, я считаю нелогичным говорить учащимся: «Вы будете изучать эту реку не от ее устья к истокам ее различных притоков, но от устья одного из притоков к другому, ибо только на этом протяжении ее воды прозрачны и берега плодородны». «Но что вы об этом знаете, — могут мне ответить, — если выше и ниже того расстояния, которым вы ограничиваетесь, нужно еще произвести изыскания? Если же они уже произведены, то они не связаны с общими наблюдениями, позволяющими сравнить различные исследования и, следовательно, высказать оконча-

тельное суждение». Возрождение в своей любви к языческой древности проявляло больше энтузиазма, чем рассудительности; оно поступало подобно тем людям, которые, отрывая из-под земли остатки засыпанных городов, восхищаются красотой каждого обломка и, нагромождая их в беспорядке, не различают, прежде всего, принадлежат ли они одному или нескольким памятникам, относятся ли они к одному и тому же периоду и имеют ли одинаковую художественную ценность. Тщеславие, которым в той или иной степени обладают все люди, всегда заставляет их придавать особое значение не только тому, что они сами создают, но и тем вещам, которые они случайно находят на дороге. «Этот камень красивее вашего, потому что подобрал его я».

Я далек от осуждения этого наивного человеческого самолюбия, ибо оно питает все исследования и открытия величайших произведений искусства, которые не были бы найдены, не будь его; но, после того как камни собраны, размечены и классифицированы, да будет позволено отделить те из них, в которых содержатся драгоценные породы, от остальных, единственное достоинство которых состоит в том, что их извлекли из праха. Восторг, энтузиазм необходимы художнику, в нем должен гореть огонь; но этот огонь должен охватывать достойные его предметы, иначе он быстро угаснет, ничего не создав, кроме мимолетной вспышки пламени. Если вы полюбите человека достойного, с возвышенной душой, то качества пленившего вас существа вскоре отразятся и на вас; но если ваша любовь будет направлена на человека пошлого, с низкой душой, как бы ни сильна и ни чиста была ваша любовь, вы всю жизнь будете чувствовать постыдные последствия вашей ошибки. В искусствах выбор, исследование имеют крайне важное значение для молодежи, начинающей свою карьеру; между тем, в наши дни выбор труднее, так как приходится выбирать среди большего числа предметов. В наших библиотеках и музеях имеются памятники, собранные почти со всего земного шара, относящиеся ко всем эпохам и ко всем культурам, но у нас нет нужного метода; ибо я не могу назвать методами те исключительные вкусы нескольких групп, у которых уже нет даже воли к жизни и возможности жить, а остатки существования проявляются лишь в раздражительности и бесцельных и безрезультатных выходках.

В те времена, когда археологические данные были менее обширны, методы отличались простотой, так как преподавание, естественно, было ограничено пределами этих данных. Так, например интересно проследить, как истолковывались тексты и остатки памятников античной древности предшествующими нам тремя столетиями. Французские переводчики и комментаторы Витрувия в XVI веке не стесняются, реконструируя сооружения, описанные этим автором, придавать им вид зданий своей эпохи. Итальянская школа, отличавшаяся в то время достаточным педантизмом, хочет быть более античной, чем сами древние, и придает своим реставрациям монументаль-

ный вид, следуя некоторым установленным ею правилам, которые, к счастью, никогда не соблюдались в древности, свободной, как и все эпохи расцвета искусства. При Людовике XIV Перро переводит Витрувия и создает античные памятники, невероятные по конструкции, а по форме слишком напоминающие убогую архитектуру его времени. С тех пор отвращение к искусству средних веков было столь сильно, что оно заставляло отвергать некоторые из принципов античной архитектуры только потому, что средневековые сумели их применить и извлечь из них пользу. Что бы ни говорили почтенные люди, писавшие об искусстве архитектуры в прошлом веке и даже в начале нашего столетия, мы не можем принимать всерьез ни их наивных рассуждений, ни этого непродуманного отрицания. Мы будем искать у французских переводчиков Витрувия XVI века памятники Возрождения; у Перро — архитектуру века Людовика XIV, у итальянских комментаторов — архитектуру Виньоли или Палладио, но не античные памятники. Эти люди и их время имели счастье быть художниками, а не археологами, хотя они и открыли пути для археологических познаний. Их положение было лучше нашего, я это признаю; но, повторяю, мы не выбирали нашей эпохи, мы родились в это время, и нужно его принимать таким, как оно есть, и жить своей жизнью.

Я бы хотел, чтобы молодых людей, избравших своей специальностью архитектуру, прежде всего научили рассуждать, чтобы их ум приучили к анализу, к исследованию. Но происходит обратное: большинство молодых людей, из которых собираются сделать архитекторов, оставили изучение древних языков, не закончив его, так как считается, и не без некоторого основания, что изучение архитектуры требует продолжительных занятий и чем раньше к нему приступить, тем лучше. Но эти молодые умы не в состоянии сами выбрать нужную им пищу. Это не представляло бы опасности, если бы преподавание было единым, простым и логичным и если бы можно было, как это делалось два столетия тому назад, откровенно избрать предмет изучения несколько условных форм, достоинство которых было неоспоримо; если бы можно было ограничиться изучением нескольких доктрин или нескольких архитектурных памятников. Но прошли те счастливые для преподавателей времена, когда преподавание ограничено было узкими рамками и не нужно было опасаться, что учащиеся начнут уклоняться вправо или влево и собирать полезные или вредные сведения вне школы. Теперь мы каждый день встречаемся с чем-нибудь новым. Не нужно уже тратить шесть недель, чтобы доехать до вечного города; Африка и Азия стали для нас легко доступны; фотография засыпает нас репродукциями памятников архитектуры всех стран, всех времен, выступающих неопровержимыми свидетелями человеческого труда в течение веков при всяких климатических условиях. Академический метод был мудрым и здоровым при Людовике XIV, как соответствовавший той эпохе, теперь же его рамки могут быть раздви-

винуты во все стороны. Книги по архитектуре, пятьдесят лет тому назад умещавшиеся на одной библиотечной полке, теперь могли бы заполнить целый зал. Учащиеся имеют в своем распоряжении или могут получить те данные, которые прежде хранились в кабинетах преподавателей и показывались лишь избранным. Старые преграды сгнили и повергнуты в прах, несмотря на красноречивые протесты, утонувшие в потоке литературных произведений, гравюр, фотографий, слепков, которые заполняют наши города и настигают учащегося даже в мастерской учителя, подрывая все системы, противореча преподаванию, задевая принципы.

Что же делать? Запретить выпуск печатных произведений, фотографий, гравюр, запретить учащимся ездить по железным дорогам и на пароходах? Вернуться к почтовым кибиткам и извозчикам, устроить вокруг школы санитарный кордон и запереть там учащихся? Остается, мне кажется, только такой способ, или же нужно решительно и смело пользоваться тем, что щедрой рукой дает нам наша эпоха. Если мы не можем остановить потока, то пустим его по определенному руслу.

Было бы величайшим самообманом предполагать, что при таком множестве репродукций древнего искусства молодежь захочет пропустить пять или шесть веков, не видеть их и не изучать. Мне кажется, что целесообразнее будет попытаться объяснить ей, что именно может она оттуда взять и что нужно опустить. Покажем ли мы молодежи путем описания каждого античного сооружения, каждого памятника средневековья и Возрождения то, что она должна изучать, и то, что должно быть отвергнуто? Разумеется, нет, ибо подобный обзор, даже самый тщательный, мог бы лишь отразить личное мнение преподавателя и привести в смятение умы, способные быстро схватывать внешнее, останавливаться на формах, не отдавая себе отчета, в чем смысл их существования. Лишь научив молодежь рассуждать о том, что она видит, лишь внушив ей принципы, справедливые для всех искусств во все времена, можно помочь ей разобраться во всей массе предлагаемых ей примеров, выбрать то, что хорошо, и отбросить плохое. Кстати, не следует забывать одного: есть нечто, более опасное, если это возможно, для искусства, чем беспорядочность, — это софизм. В то время как мы, люди искусства, хотим смотреть на все лишь сквозь собственные очки и надеемся внушить учащимся, что только эти очки и хороши, республика искусств наполняется всякими любителями, у которых больше рвения, чем знаний, и которые хотя никогда практически и не занимались искусством, но все же уверены в том, что им известен правильный путь, и стремятся его всем показывать. Один видел Парфенон и отрыл несколько рядов кладки античного памятника; он не знает своей сельской церкви, но старается вас убедить, что греческое искусство удовлетворяет всем нашим запросам. Другой безвыездно жил в своей провинции и будет уверять, что местный собор является единственным подлинным воплощением христианских чувств. Третий

считает, что начало мировой архитектуры было положено при Августе, и видит ее конец при Константине. Четвертый заявляет, что архитекторы Возрождения были единственными, сумевшими суммировать достижения античного искусства, и что нужно взять за образец лишь то, что мы унаследовали от Возрождения. Все опираются на самые сильные доводы; но никто из них не может рассуждать правильно, так как они и понятия не имеют о том, как производят каменную кладку, как вытесывают деревянную конструкцию, для чего служит кирпич или строительный камень. Каждая художественная школа громогласно одобряет тот софизм, который потакает ее страстям или представляет для нее выгоды, и не видит, что, доверяя таким образом суждению людей, чуждых архитектурной практике, она на другой же день натолкнется на людей, которые осудят ее, имея на то не больше права. Займемся самостоятельно нашими делами и попробуем столкнуться, хотя это, говорят, не легко людям одной и той же профессии; между тем, все мы поневоле подчиняемся тем же законам и должны знать, что именно они нам разрешают и что воспрещают.

Я полагаю, что меня не заподозрят в намерении запретить критику нашего искусства тем, кто не занимается его практикой. Мы должны подвергаться суду общественного мнения, и я не хочу делать из корпорации архитекторов какую-то секту посвященных, не допускающую критики и проверки своих доктрин и произведений. Нет, я хочу лишь, чтобы среди современной анархии в области искусства различные школы или ответвления школ опирались, с целью утвердить свое влияние, на что-нибудь более прочное, чем мнения, высказываемые более или менее образованными любителями, чтобы они прибегали к доводам, подтверждаемым фактами, а не выслушивали снисходительно обычные пошлости относительно различных форм искусства, ибо иногда достаточно бывает одного слова, сказанного специалистом, для опровержения целого арсенала поверхностных доводов. Я предвижу то, что мне возразят, как это уже бывало не раз: «Вы низводите роль архитектора до роли каменщика. Вы отводите слишком много места практике; архитектура представляет собой нечто большее, чем искусство выбора материалов и выполнения из них прочных и рациональных конструкций; архитектура — сестра музыки и поэзии, в архитектуре нужно придавать большое значение воображению, вдохновению, вкусу; больше того, ее материальные законы должны даже подчиняться порыву вдохновения, овладевающему поэтом и музыкантом». Возможно, но как бы в наши дни ни был одарен музыкант, если он не знает строгих законов гармонии, он создаст лишь ужасную какофонию; как бы талантлив ни был поэт, но если он не знает грамматики и просодии, то ему придется держать свою поэзию про себя. К несчастью для наших архитекторов, все замечают ошибку в правописании или неудачные стихи, уши всех страдают при фальшивой ноте или диссонансе в аккорде, но совершенно иное отношение мы видим к нашему

искусству: весьма немногие заметят ошибку в пропорциях или в масштабе и пренебрежение самыми простыми правилами. Благодаря этой неосведомленности массы, можно себе позволять всякие вольности, и мы видим это чуть ли не ежедневно.

Первому встречному не дадут поставить оперу, издать поэму; если же что-либо подобное и случится, то директор театра или издатель тотчас же расскаются в том, что предоставили в одном случае зал, в другом печатный станок. Между тем, первый встречный может выдать себя за архитектора, может строить; это искусство мало знакомо широкой массе, и поэтому случается, что она одобряет архитектурный замысел, в котором отсутствуют и смысл и форма.

Все мы можем иметь различные мнения относительно способа выражения наших идей в архитектуре, относительно формы, которую мы желаем придать нашему замыслу, все мы единодушно признаем ценность правил, продиктованных здравым смыслом, опытом, неопровержимыми законами статистики; итак, в деле преподавания начнем с установления того, в чем мы единодушны, и не будем попусту поднимать вопросы формы выражения, которые в конце концов имеют лишь второстепенное значение. Покажем нашим ученикам, как каждый период в истории искусства пытался соблюдать эти неизменные законы, как нужно выполнять полученное задание, но не будем щеголять перед молодежью тем, что мы предпочитаем или отрицаем, так как это предпочтение или отрицание, не будучи обусловлено ни здравым смыслом, ни вкусом, опасно тем, что оно ставит перед публикой неразрешимые для нее вопросы, которые она хочет решить при помощи своего чувства и своих поверхностных знаний.

Я надеюсь, что этот призыв к единодушию будет услышан; оно осуществилось бы, если бы каждый желал обсуждать действительные мнения своего собрата по искусству, а не приписывать ему тех идей, наличие которых у него подозревает толпа. Если бы это желательное взаимное понимание существовало, то преподавание, вместо того чтобы запутываться и приходить в упадок, конечно, поднялось бы. Молодежь, принимающая в настоящее время участие в борьбе, значение которой она слепо и страстно преувеличивает, знала бы, что в нашем искусстве есть прежде всего один верный путь, а именно путь, указываемый знанием и здравым смыслом; мы не предложим ей ужасного средства — под предлогом сочувствия той или иной школе освободиться от всяких серьезных, трудных практических занятий. Я не настаиваю на том, что архитектура исключительно рассудочное искусство, короче говоря, чистая наука, но во время опасности нужно прежде всего броситься в ту сторону, откуда она грозит.

Когда дом горит, то не спорят о том, построен ли он по правилам Виньолы или по шаблону готических жилых домов, а бегут за водой. В наши дни вопрос идет не об утверждении преимуществ одной формы искусства перед

другой; это уже не в нашей власти, — выше я говорил, почему. Речь идет о том, чтобы указать молодежи надежный метод для оценки относительного достоинства этих форм; этот метод заключается в рассуждении, в анализе; это — научный метод классификации и отбора после точного сравнения; это — обучение практическим способам, не знающим ни исключений, ни предрассудков, ни бесплодных теорий.

Прошли те времена, когда можно было вычеркнуть из истории целые века, и если некоторые отсталые умы все еще думают, что своим замалчиванием они оказывают услугу искусству, то они сильно заблуждаются, так как в действительности возбуждают лишь больший интерес к исследованиям; самое их молчание — это не что иное, как провокация, а всякая провокация ведет к преувеличению провоцируемых чувств. Стараться скрыть то, что все могут узнать, или игнорировать всеобщее чувство — это безумие, свойственное всем системам в состоянии упадка; в политике это порождает революцию; в науках и искусствах это открывает дорогу крайностям, нахальному невежеству, необдуманному противодействию, смешению и забвению элементарных принципов. В переходные и зачаточные эпохи, подобные нашей, единственным средством, помогающим этому зачатию (а что больше еще мы можем сделать?), является, по-моему, спокойное, беспристрастное наблюдение, откровенное подведение итогов, суммы приобретенных знаний; и если мы претендуем управлять, — мы, атомы, затерянные в общей волне, — то пусть это будет при помощи нашего лучшего руководителя — нашего разума, нашей способности сравнивать и делать выводы. Если этот руководитель и не непогрешим, то он по крайней мере умеет освещать дорогу на каждом шагу и позволяет тем, кто за ним следует, признавать и исправлять свои ошибки. Это менее опасно, чем молчание, ибо молчание — темнота, а в темноте каждый споткнется.

В заключение я добавлю, что 1) наступило время, когда преподавание уже не имеет права быть односторонним. Внушать молодежи то, что сами преподаватели считают добрыми и полезными доктринами, это значит пытаться замкнуть ее умы в круг, может быть, достаточно широкий сто лет тому назад, но уже не существующий в наши дни; это значит сохранить состояние роковой путаницы, это значит отрицать огромную массу приобретенных знаний, исследований, полезных трудов; 2) в состоянии неуверенности, когда лучшие умы поколеблены в своих убеждениях, нужно разъяснять учащимся не столько формы искусства, сколько неизменные его принципы, т. е. его смысл, его структуру, его методы, их изменение в зависимости от потребностей и обычаев; а все туманные теории, все системы, основывающиеся на традициях, которые не могут опереться на логическую цепь фактов, все те формулы, претендующие на неприкосновенность, которых никогда не придерживались в блестящие периоды искусства, должны быть отвергнуты. Когда у людей нет веры (я подразумеваю истинную веру,

не знающую сомнений), то у них остается лишь один руководитель — их разум, чувство правды, справедливости; я согласен, что это несовершенное орудие, но лучше пользоваться хотя бы им, чем не иметь никакого. Надменность нашего времени заменила античный рок и средневековое смирение; в области искусства нужно считаться с этими переменами в умах, подобно тому как правительства учитывают их в политике, чтобы лучше управлять современным поколением. Надо сознаться, что забавно видеть, как лица, возглавляющие школы, которые обвиняют нас в желании вернуть умы к старому, действуют так же, как, может быть, действовали бы афинские магистры или средневековые корпорации, и что мы принуждены требовать для разума независимости в искусстве. Вольтер отметил множество других противоречий своей эпохи, — следовательно, не нужно отчаиваться в будущем.

Итак, по-моему, нужно воспитывать в нашем поколении художников умение логически рассуждать, и я уверен, что, приучив его рассуждать, можно достигнуть некоторого улучшения его вкусов. Каждый человек, родившийся художником, владеет своим искусством интуитивно, но для проверки этой интуиции служат расчеты и опыт. Это свидетельствует о странностях процесса мышления: человек размышляет, он перебирает в уме несколько старых идей; внезапно появляется новая идея, — как и почему, это так же не поддается точному определению, как и момент зарождения нового индивидуума от союза двух существ мужского и женского пола. Но совершенно ясно, что для создания искусства, которое было бы действительно нашим, нужно привести идеи в движение, а не душить их; нужно осмотреть и обсудить их со всех сторон, проверить их путем сравнения и пробы. Древние имели перед нами то преимущество, что в их распоряжении не было той огромной массы материалов, с которыми мы принуждены считаться; затем им благоприятствовало то, что у них образование находилось в полной гармонии с их социальным строем, тогда как наше представляет собой не что иное, как неудобоваримую грудку устарелых традиций, которым никто уже не верит, и новых наук, находящихся в явном противоречии с этими традициями.

Пусть причитают над нашим веком сколько угодно, — для этого имеется достаточно оснований. Я даже считаю, что нужно иметь возможность свободно причитать над нашей эпохой, но для меня наш век стоит всякого другого, и я беру его таким, каков он есть. Если каждый поступит так же, он будет иметь собственное искусство, — для этого достаточно слегка воспользоваться нашей способностью рассуждать и не воображать, что мы живем при Людовике XIV и что господин Лебрэн является главным супер-интендантом изящных искусств во Франции.

В нашей предыдущей беседе мы говорили о римских сводчатых сооружениях, т. е. о сооружениях, явно связанных со своеобразным гением этого

народа, гением, опирающимся на чувство уверенности, обладания, власти. Между тем, эти сооружения не были единственными. В конце республики и в начале империи римляне, повидимому, не обладали еще тем чувством неоспоримого превосходства, которое позднее привело их к применению в гражданских сооружениях определенных однородных методов, проводимых повсюду, невзирая на местные особенности и чужеземные влияния. Трактат Витрувия, хотя и проникнутый чисто римским духом и несмотря на его склонность к формулам, свидетельствует еще об известной свободе строительного искусства, которая должна послужить предметом глубокого изучения. Существует римское сооружение, о котором мы еще не говорили, план и конструкция которого отличаются своеобразием, — мы говорим о базилике.

Название базилика — греческое и означает «царский дом». Возможно, что это слово появилось из Азии и что базиликой мы обязаны премникам Александра, македонским царям, утвердившимся на Востоке. Это, вероятно, был их диван — место, где они творили суд. Витрувий не отличает греческую базилику от римской; но мы уже имели случай заметить, что Витрувий, очевидно, не имеет точного представления о греческой архитектуре и соотношении ее частей. Он довольствуется замечанием, что «базилики надо ставить на местах, примыкающих к форуму в самых теплых его частях, чтобы зимою там могли собираться купцы, не страдая от непогоды». Он добавляет: «Базилики должны быть в ширину не меньше трети и не больше половины своей длины, если только этому не препятствуют условия места и не заставляют как-нибудь изменить их соразмерность». Здесь Витрувий, по свойственной ему привычке, излагает несколько формул пропорций, которыми обычно не пользуются и без которых он первый обошелся, когда строил базилику в Фано. Читаем дальше: «При большей длине места», т. е. если оно имеет в длину больше своей тройной ширины, «на концах их ставят халкидские портики, как в базиликах Юлия и Аквилы. Колонны следует делать такой же высоты, как ширина портиков; портик должен быть в треть ширины внутреннего пространства базилики. Верхние колонны делают меньше нижних, как указано выше. Ограду галереи между верхними и нижними колоннами следует делать на четвертую часть ниже верхних колонн, чтобы купцам не было видно ходящих по верхнему ярусу. Архитравы, фризы и карнизы должно делать по соразмерности их с колоннами, как было сказано нами в книге третьей» *.

Я перевел этот отрывок возможно ближе к латинскому тексту, отличающемуся ясностью, точностью, но недостаточно подробному. Действительно, Витрувий не говорит нам, было ли это здание окружено стеной, было ли оно закрытым, какое оно имело перекрытие, и текст его оставляет нас в

* Витрувий, кн. V.

этом отношении в полном неведении. Когда он доходит до описания базилики, постройкой которой руководит в Фано, то он говорит о стенах, распространяется довольно подробно о расположении колонн этого здания, об их пропорциях, о приемах, использованных им при постройке верхней галлерей, и, странное дело, он, как я только что говорил, ни в общей композиции, ни в отдельных ее частях не соблюдает в постройке ни одного из установленных им самим правил. Вот его текст: «Длина центрального нефа между колоннами — сто двадцать футов, ширина — шестьдесят футов. Ширина портика ее вокруг нефа, между стенами и колоннами, двадцать футов, сплошная высота колонн вместе с капителями — пятьдесят футов, толщина — пять. За колоннами имеются пилястры высотой в двадцать футов, шириною в два с половиной фута и толщиной в полтора фута, поддерживающие балки, на которые положены настилы портиков. Над ними другие, восемнадцатифутовые пилястры, шириною в два фута и толщиной в один, на которых также лежат балки, поддерживающие стропила и кровлю портиков, выведенную ниже перекрытия главного нефа. Проемы, остающиеся между балками на пилястрах и колоннах по междуколонным промежуткам, оставлены для окон».

Сжатость изложения в последнем затемняет текст, но мы попытаемся его объяснить.

«Колонн по ширине нефа вместе с угловыми — по четыре справа и слева; по длине, со стороны, примыкающей к форуму, вместе с теми же угловыми, — восемь, а с другой стороны, вместе с угловыми, — шесть, из-за того, что двух средних не поставлено, дабы не загораживать вид на предхрамье храма Августа, расположенного у середины боковой стены базилики, напротив середины форума и храма Юпитера.

Затем, находящийся в этом храме трибунал сделан в виде неполной дуги полукруга; расстояние между концами этой дуги равняется сорока шести футам, а стрелка дуги — пятнадцати футам, чтобы тем, кто стоит перед должностными лицами, не мешали купцы в базилике. По колоннам положены балки из трех сплоченных двухфутовых брусев, и эти балки идут от третьих колонн, находящихся во внутренней части, к антам, которые выступают из предхрамья и справа и слева приходятся у концов дуги.

Поверх балок, прямо над капителями, в качестве подпорок расположены квадратные бобышки высотой в три фута и шириною в четыре. На них кругом положены балки, крепко сплоченные, из двух двухфутовых брусев. Положенные на эти балки прямо над стволами колонн, над антами и стенами предхрамья, стропильные затяжки со стойками поддерживают один коньковый брус на всем протяжении базилики, а другой, начиная от середины первого, над предхрамьем храма.

Такое прекрасное расположение двух щипцов придает красивый вид как крыше снаружи, так и высокому нефу изнутри. Затем, удаление укра-

шений с архитравов и отсутствие оград и верхнего яруса колонн облегчает трудность постройки и значительно сокращает общую ее стоимость. А самые колонны, поднимаясь цельными стволами под балки нефа, придают еще большую роскошь и великолепие зданию».

Витрувий считает свое произведение хорошим, что вполне естественно, и я нахожу его оценку, действительно, справедливой. Он в достаточной мере показал нам, насколько древние были свободны в своих архитектурных композициях, — качество, присущее всем эпохам расцвета искусства. Полстолетия тому назад Витрувий, во имя правил римской архитектуры, не получил бы за свой проект базилики в Фано почетного отзыва в Школе изящных искусств. Да что я говорю! Он был бы исключен из конкурса, его прогнали бы на последние школьные скамьи учиться римской архитектуре по Виньоле и Палладио. Не поместить полного антаблемента на колоннах! Уложить по капителям простые балки, а на них, на столбиках, деревянные фермы! Прислонить столбы к колоннам! Какая ересь! Какое забвение всех правил! Двадцать пять лет тому назад базилику в Фано сочли бы за произведение романтика. И я припоминаю, что если в то время случайно в приличном месте упоминалось это произведение, то это делалось со вздохом, с тактичной осторожностью, какая проявляется при указании на заблуждения, в которые иногда впадают самые талантливые художники. Но кому же доверять, если единственный автор-специалист, оставшийся от античности, нарушает в построенном им здании — единственном, описание которого он нам оставляет — правила, установленные им же, правила, столь точно изложенные в книгах архитекторов Возрождения и на практике также не соблюдавшиеся ими? Является ли архитектура искусством, у которого формы произвольны и неизменны одни только принципы? Неужели в течение двух веков шли ложным путем, выдавая некоторые формы за неизменные, за проявление лучшего вкуса, и упуская из вида те принципы, которым сами древние, повидимому, придавали наибольшее значение? Неужели архитекторы средневековья, верные своим принципам и свободно воспринимавшие архитектурные формы, более близки к античности, чем великий век, век классицизма «*par excellence*»? Какой переворот всех усвоенных нами понятий! И как досадно, что нельзя идеи, если они ложны, объявить утратившими силу за давностью, подобно тому как объявляют это в отношении выморочного имущества.

Тем не менее, для всех тех, кто не придерживается безоговорочно всех правил, установленных теоретиками, но мало соблюдаемых на практике, из описания здания в Фано, построенного и описанного Витрувием, вытекает особая композиция, заслуживающая серьезного внимания. Прежде всего, халкидский портик, трибунал, расположен на одной из больших сторон. Внутри здание имеет лишь один ордер, пересекаемый полом галлерей. Колонны не имеют полного антаблемента, а к их стволам, со стороны, обра-

щенной к стене, приставлены два яруса пилястров, из которых первый несет полы галлерей, а второй — ее кровлю. Капители колонн возвышаются над кровлей галлерей, имеющей вид односкатного навеса, причем промежутки между этими капителями служат светопроемами. На капителях лежат только деревянные архитравы; на последние опираются каменные столбики, несущие обвязку открытых стропил. И Витрувий уверяет, что таким путем экономится много труда и расходов. Какой же он рационалист! Таким образом, он с самым невинным видом осуждает римский карниз и пишет такие вещи в царствование Августа! Значит ли это, что здравые доктрины не были в то время в силе? Нет, архитектура еще сохраняла ту свободу и ту искренность, которые составляют ее ценнейшие преимущества у греков и в последние времена республики у римлян; она не подменяла искусства формулами; она была достоянием художников и не сделалась еще одним из колес большого административного и политического механизма Римской империи.

Ни план, ни разрез базилики в Фано не могут быть начертаны двумя различными способами. Витрувий заботливо указывает нам размеры главных частей конструкции. На рис. 18 дан план, а на рис. 19 разрез этой базилики.

Чтобы сделать понятным расположение пилястров, прислоненных к колоннам и несущих пол галлерей, а также ее перекрытие в виде навеса, я даю фрагменты этих колонн, взятые на различной высоте (рис. 20).

A — обозначает базу, еще не установленную на квадратный плинт, столь неудобный в местах большого скопления посетителей, но принятый позднее во всех без исключения римских ордерах — ионийском, коринфском и сложном. *B* — капитель, несущая пол галлерей, который имеет выемку наверху для того, чтобы пропустить продольный деревянный брус *C*, показанный в разрезе *D*. *E* — продолжение верхнего пилястра; на сторонах его видны гнезда, в которые должны быть вставлены шипы деревянных балюстрад *F*, заменяющих парапет (*pluteus*) базилики, состоящий из двух ордеров, расположенных один над другим. *G* — капитель этого верхнего пилястра, предназначенного для поддерживания бруса *H*, показанного в разрезе *I* и служившего как бы коньковым брусом для стропильных ног крыши галлерей *K*. Колонны имеют под капителью выемку, чтобы можно было уложить брус *H* и покрыть конек черепицей во избежание проникновения дождевой воды. *L* представляет собой этот брус со стропильными ногами, на которые уложены квадратные кирпичные плиты, а сверху черепицы *M*, коньковые и стыковые, покрытые украшениями с внутренней стороны *NN'*. Капитель *P*, скопированная с одной из красивых капителей эпохи Августа, находящихся в музее при церкви св. Иоанна Латеранского, несет тройную деревянную балку *O*.

Все это весьма ясно изложено в тексте, и не требуется особых усилий, чтобы объяснить при помощи рисунков то, что хотел сказать Витрувий. Что

касается примененной здесь системы деревянной конструкции, то нужно признаться, что автор дает нам весьма слабые намеки; пояснить же ее на примере мы не имеем возможности, так как до нас не дошло ни одной античной деревянной конструкции. Кроме того, в самом плане имеется одна особенность, своеобразно усложняющая устройство этой конструкции. Вит-

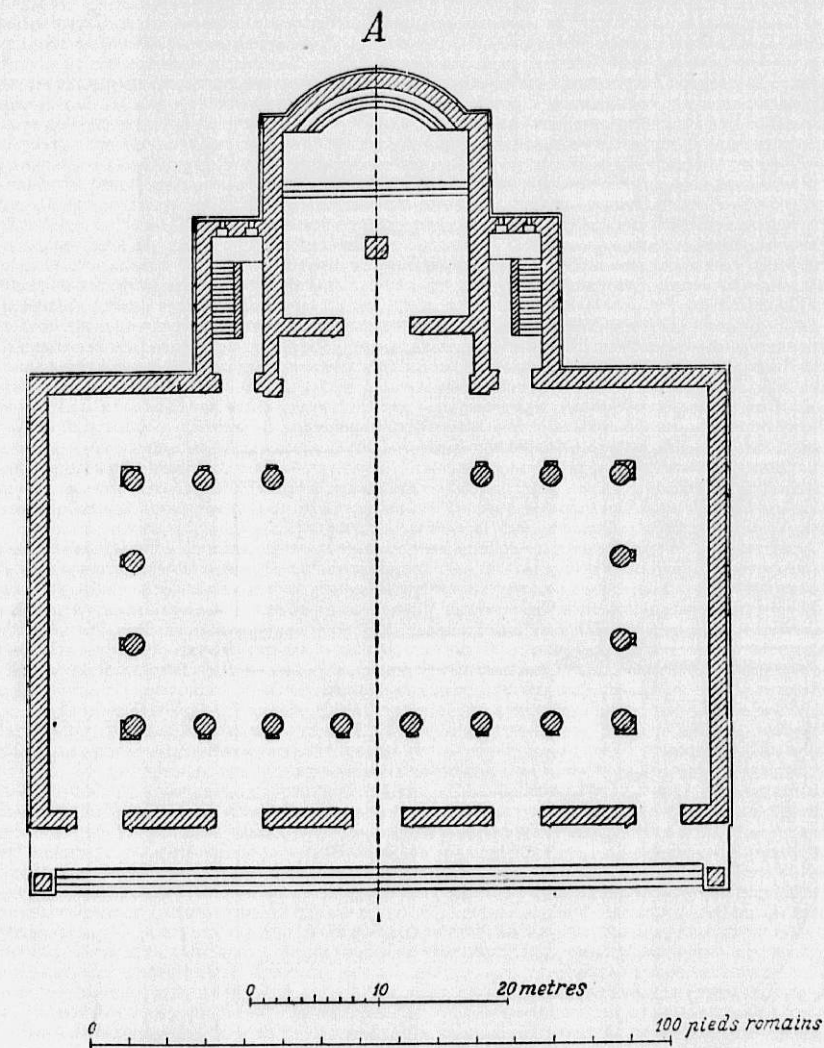
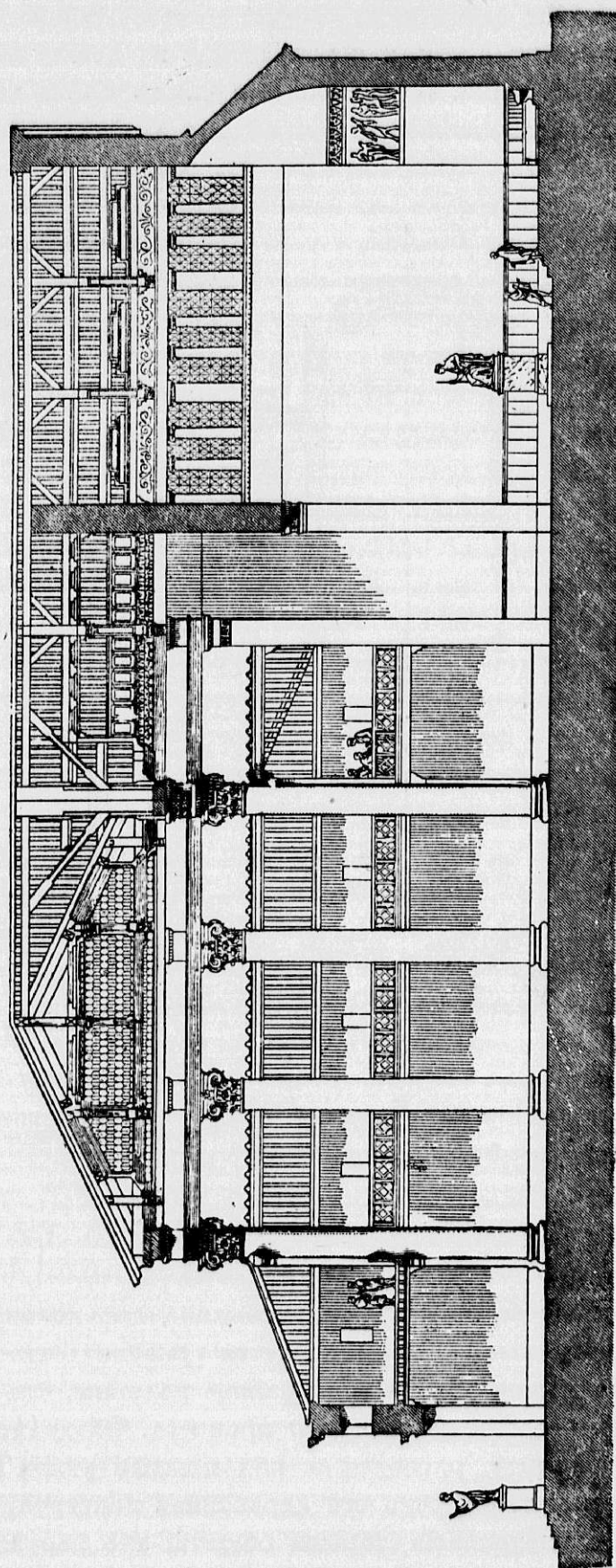


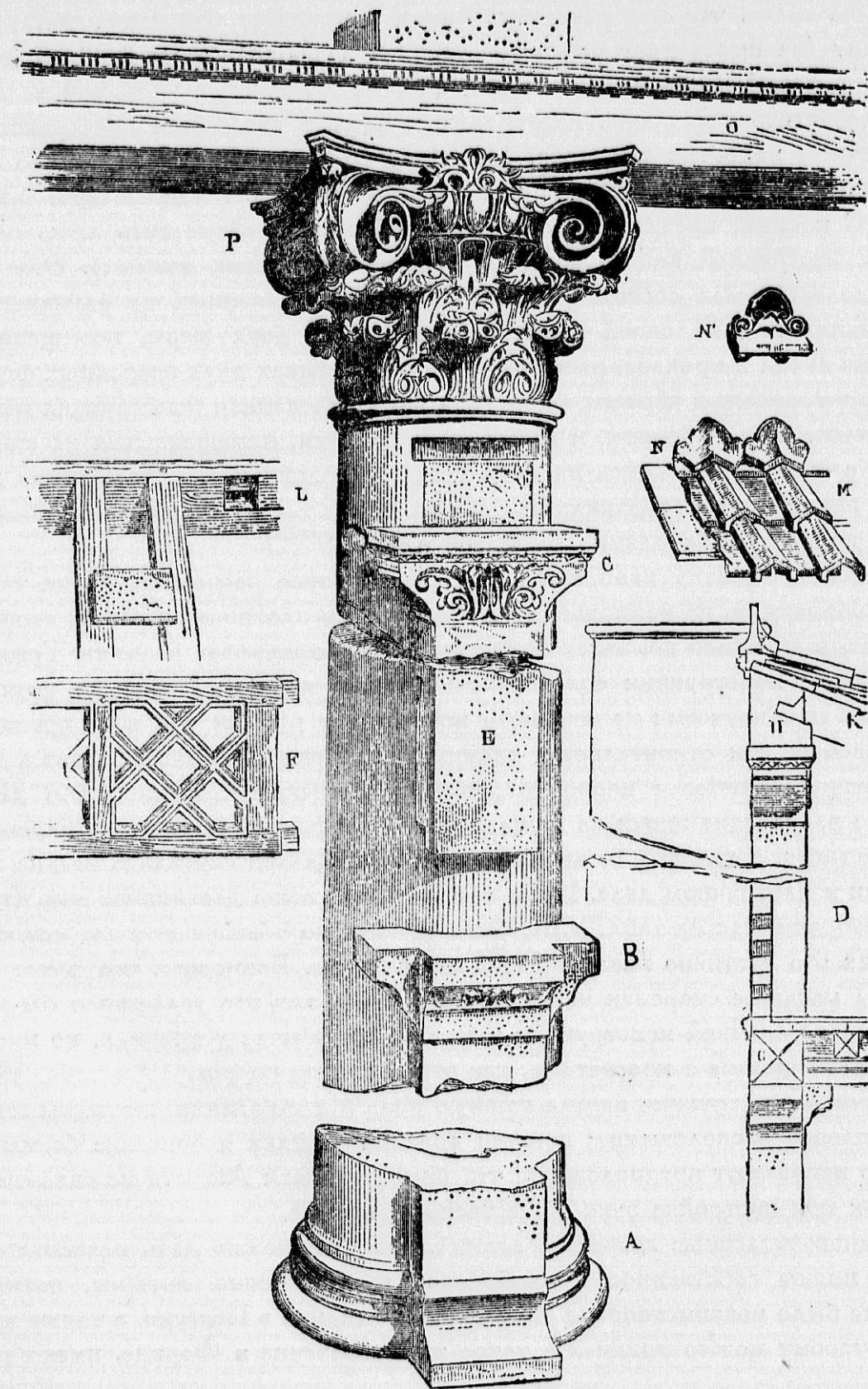
Рис. 18

рувий потрудился нам сообщить, что он упразднил две колонны напротив пронаоса храма Августа, в котором помещается трибунал; что он повернул на 90° архитравы, приходящиеся на обе крайние колонны, чтобы положить их на анты, служащие головными частями пронаоса. Следовательно, главный неф, подобно трансепту, расположен под прямым углом к оси входа в храм. Он говорит нам также, что его деревянная конструкция снабжена затяжками, что она с внутренней стороны обшита, а с наружной стороны



Echelle de 10 20 metres

Puc. 19



Puc. 20

имеет два ската, что она повернута лицом к пронаосу. Базилика вытянута в ширину (на шестьдесят римских футов*). Требовалось по крайней мере по одной ферме непосредственно над каждой колонной, между тем нельзя было допустить помещения диагональных ферм в свободном пространстве, оставленном напротив пронаоса. Подобное расположение производило бы весьма неприятное впечатление и не обеспечивало бы надлежащей прочности. С планом, предложенным Витрувием, можно совместить лишь одну систему деревянной конструкции (в пределах античных данных). Эта система должна была состоять из ряда ферм, поставленных на одинаковых расстояниях над колонной нефа, причем опоры двух ферм, помещенных напротив входа в пронаос, располагались на затяжках двух спаренных ферм, перпендикулярных к первым, благодаря чему деревянная конструкция поворачивалась, таким образом, к храму. Эти затяжки, помещавшиеся на одном уровне с обвязкой, покоясь на двух угловых колоннах, вероятно, были надежно подвешены к стропильным ногам при помощи подвесных бабок и у опор подперты консолями.

Я сделал попытку изобразить это своеобразное расположение на табл. VIII, сообразуясь по возможности с принципами плотничных работ, изображенными в античной помпейской живописи и в барельефах колонны Траяна. Деревянные конструкции средневековья также являются для нас ценным пособием при изучении плотничного искусства у римлян. Из всех приемов, применяемых при строительстве зданий, несомненно, именно в деревянных конструкциях наиболее верно сохранились античные традиции, ибо даже в самые варварские эпохи на Западе не прекращалось возведение деревянных построек, а галлы уже во времена Юлия Цезаря считались весьма искусными в плотничном деле. Надо полагать, что наша деревянная конструкция, изображенная на табл. VIII, была обшита по обычаю римлян, подобно тому как это частично показано на этом рисунке. Возможно, что покрытие нефа на меньших сторонах не имело вальм, так как это усложнило бы выполнение деревянной конструкции и не было в обычае у древних, но имело деревянные щипцы с просветами, как это показано на рис. 19 и табл. VIII. Деревянная конструкция играла важную роль в этом здании, имеющем столь оригинальное расположение; остатки древних базилик и описание базилики в Фано позволяют предположить, что римляне эпохи Августа не связывали себе рук при постройке этих общественных зданий.

Немногочисленные греческие здания, которым можно дать название базилик, имеют собственное, своеобразное расположение, которое, повидимому, не было позаимствовано римлянами. Базилика в Пестуме, а также здание, которому можно приписать такое же назначение в Форики, имеют ряд

* Римский фут, найденный в Геркулануме, равен 10 дюймам $11\frac{1}{2}$ линиям (старинная французская мера); 60 римских футов равны приблизительно 17,82 м.

колонн по главной оси, образующих две внутренние галереи, или два амбулатория, не считая наружных портиков. Эти сооружения более похожи на открытые рынки, чем на закрытые здания, подобно римским базиликам, и в них мы не находим места, отведенного для трибунала, имеющегося во всех римских базиликах. Между тем, римляне во времена империи не замедлили придать своим базиликам, как и всем остальным строившимся ими в то время зданиям, большое великолепие. Находящаяся на форуме Траяна базилика, построенная в Риме знаменитым архитектором Аполлодором из Дамаска, была зданием замечательным и по размерам и по богатству примененных материалов. Эта базилика, остатки которой еще сохранились и наружные фасады которой известны нам по античным медалям, состояла из пяти нефов: очень широкого центрального и четырех более узких, несших галереи второго яруса. Трибунал имел форму обширного полукруга, диаметр которого занимал ширину всех пяти нефов вместе взятых, а портики и галереи проходили перед ним. Единственный вход с портиком и вестибюлем находился в конце здания, противоположном трибуналу, а три южных двери выходили на форум Траяна. Что касается знаменитой колонны, воздвигнутой сенатом и римским народом в честь этого императора, то она стояла на маленьком дворике, простиравшемся вдоль фасада, противоположного форуму. С этого двора можно было войти в две библиотеки, где хранились греческие и римские книги; в библиотеки вели две двери, устроенные на обоих концах северной базилики. Кирпичные стены базилики были покрыты толстой облицовкой из белого мрамора, по крайней мере в нижней части. Колонны пяти нефов были из серого гранита и стояли на базах из белого мрамора; их увенчивали капители, тоже из белого мрамора. Потолок был облицован пластинками позолоченной бронзы. Три главных портика, обращенные к форуму с южной стороны, были увенчаны, как это видно из изображений на античных медалях, квадригами и статуями. Что касается пола, сохранившегося и сейчас, то он состоял из больших плит желтого и фиолетового мрамора. Это здание, несомненно, не было сводчатым, но имело деревянное перекрытие.

Был ли перекрыт трибунал? Если он был перекрыт полукуполом, то как же в таком случае перекрытие сочеталось с галереями и их стенами? Формы базилики не согласуются с полукуполом, занимающим почти полную ширину пяти нефов. Такое расположение, повидимому, невыполнимо, и пространство, оставленное между нерами и трибуналом, вероятно, находилось под открытым небом, ибо если представить себе конструкцию базилики и ее деревянного перекрытия, то непонятно, как это деревянное перекрытие опиралось на полукруглую в плане стену трибунала.

Воздерживаясь от всяких гипотез, я не буду спорить о способах разрешения этой задачи, но, приводя этот пример, я просто хочу показать, как римляне в иных случаях варьировали свои композиции, оставаясь в то же

время верными общим принципам, диктовавшимся их социальным устройством. Может быть, мы найдем объяснение базилики на форуме Траяна в иранских дворцах, в которых всегда имеется на одной стороне дворов, окруженных портиками, полукруг сравнительно больших размеров, перекрытый полукуполом. Впрочем, современный Восток, несомненно, сохранил некоторые римские традиции. Там до сих пор строят множество зданий с разнообразными функциями, подобных парижскому Пале Ройялю. Мечети и базары весьма похожи на римские базилики многообразием своих функций и роскошью внутреннего убранства. Это сооружения, обязанные своим происхождением тщеславию властителей, желавших связать свое имя с общественным сооружением — прочным, великолепным, способным привлечь толпу и как бы объединить ее в своих недрах, — такого рода сооружения, безусловно, не могли появиться в республике. Следовательно, какова бы ни была греческая базилика, нужно сказать, что между нею и римской базиликой имеется разница. Кроме того, как я уже говорил, из архитектурных планов римляне, действительно, заимствовали у греков лишь планы их храмов; всякий раз, когда дело касается общественно-полезного сооружения, римляне совершенно самостоятельны, они создают и переделывают свои проекты в зависимости от своих потребностей. Ввиду того, что базилики были сооружениями, предназначенными для выполнения нескольких функций и эти функции могли меняться и поочередно приобретать большее или меньшее значение в зависимости от времени и места, римляне варьируют свои планы до бесконечности.

Нужно уяснить себе, что общераспространенное мнение относительно римских сооружений времен империи правильно лишь до известных пределов. Планы этих зданий не настолько твердо и окончательно установлены, чтобы не допускать никаких изменений; начиная с эпохи Августа, неизбежными являются одни лишь принципы, лежащие в основе римского общественного здания; но принцип, как бы тверд он ни был, может быть выражен при практическом его применении в различных формах; пример тому мы видим и в более позднюю эпоху, в средневековье. Как бы то ни было, архитектура не ограничивается одними только общественными сооружениями. Она играет важную роль в частной жизни, и если мы имеем лишь весьма смутное представление о том, каковы были жилища греков, то дело обстоит иначе в отношении латинян.

Я снова повторяю: во все известные нам исторические эпохи между нравами, обычаями, законами, религией народов и их искусством существует тесная связь. Возможно, что наша эпоха является исключением, — об этом будет судить потомство, — но, например, в античный период римской истории, начиная от конца республики до падения империи, архитектура неуклонно откликается на различные события в жизни римского общества. В своей четвертой беседе я действительно подчеркивал методы, применяв-

шиеся архитекторами в период империи, так как, действительно, только в этот период искусство в Риме является подлинно римским; но как интересно изучать взаимоотношения, существовавшие между искусством и обычаями в тот момент, когда приближался конец республики; сколько прелести в этой архитектуре переходного времени, уже переставшей быть греческой, но еще не превратившейся в архитектуру империи! Какое благоприятное время для искусств представляет эпоха, в которую жили такие люди, как Цицерон, Лукулл, Сервий Клавдий, Саллюстий! Конечно, дом Цицерона в Тускулуме был, по сравнению с будущими роскошными виллами императоров, весьма скромной обителью; но какой чудесный аромат искусства должен был исходить от этих стен, столь дорогих сердцу последнего республиканца! Для того, кто хоть немного знает античность, его письма, письма человека, обладающего тонким вкусом и умом, дышащие заботой об украшении своего жилища, открывают целые сокровища изящества и очаровательнейшие расположения; ибо он нигде не распространяется о дорогих мраморах или живописи, он не говорит о своем загородном доме с тщеславием разбогатевшего человека, не имеющего иной цели, кроме желания подавить своей роскошью какого-нибудь соседа; он говорит только об уюте, который он там находит, о коллекции произведений искусства, собираемых им с любовью, о преимуществах ориентации. Кстати, он вполне доверяется своему архитектору; будучи столько же греком, сколько и римлянином, он не спорит о художественных формах, хотя, очевидно, тонко чувствует их. Вот пример его уважения к решениям художника, которому он поручил отделку своего дома. В одном из писем к Аттику он говорит своему другу: «Знай, что, находя мои окна слишком узкими, ты создашь себе неприятное дело с Киром (это его архитектор), к счастью, только с архитектором. Когда я ему это сказал, он доказал мне, что широкие окна, выходящие в сад, не дают такой приятной перспективы для глаз. Действительно: допустим, что *A* это глаз, *B* и *C* предмет, который он видит, *D* и *E* — лучи, идущие от глаза к предмету; остальное ты поймешь сам». Все это написано целиком по-гречески, и ясно, что Цицерон лишь повторяет здесь то объяснение, которое мог дать ему его архитектор, — вероятно, грек, — объяснение, которому он не уделил особого внимания и которое его мало трогает. Он добавляет дальше, после эпиграммы по адресу эпикурейцев (Аттик принадлежит к этой школе): «Если ты начнешь критиковать остальное, у меня всегда найдутся для тебя столь же веские доказательства в том случае, если я не смогу сделать исправления с небольшой затратой средств».

Трудно привести отрывок, более живо показывающий природу отношений, существовавших между римским гражданином, в то время первым гражданином республики, человеком, обладавшим столь чистым вкусом и тонким умом, и его архитектором. Несомненно, что избранные люди в Риме того времени страстно любили искусства; но, будучи настолько умны, чтобы

понимать, что греки — их учителя, они считали самым лучшим положиться в этом отношении на своих художников. Кроме того, чтобы украсить этот дом, разве Цицерон не просил своего друга купить ему статуи в Греции, где тот в то время находился, и позаботиться о том, чтобы их доставили в целости. Как жаль, что до нас дошло так мало остатков от этой переходной эпохи, в которую греческое искусство смешалось с твердо установленными обычаями римлян. Произведения архитектуры того времени, очевидно, были полны свободы и изящества, которые стоят значительно выше богатства, — той свободы, остатки которой мы находим еще в описании базилики Витрувия и уже совершенно не встречаем при императорах. Это была именно архитектура, подходившая для общества конца республики, общества, полного контрастов, весьма цивилизованного, весьма элегантного, еще не опустившегося до состояния морального порабощения, в которое мы видим его погружающимся столетием позже. За неимением сохранившихся архитектурных памятников наши архитекторы могли бы найти много полезного в пристальном изучении этого римского общества, с которым у нас так много сходства и которое, нужно в этом признаться, стоит значительно выше нас в интеллектуальном отношении. При помощи немногочисленных обломков, дошедших до нас, и точного знания людей и дел конца республики, опираясь на изучение обычаев и истории нашей страны, наблюдая национальные особенности нашего характера, можно было бы извлечь наши искусства из той трясины, в которой они на наших глазах с каждым днем увязают все глубже. Но, чтобы достигнуть этого, нужно иметь смелость сознаться в том, что современное преподавание неудовлетворительно, что ученые знатоки античности, пишущие и говорящие об архитектуре, не являются архитекторами, а архитекторы, занятые практической работой, недостаточно хорошо знакомы с историей и обычаями античности и средневековья. Мы обладали бы, вероятно, своим собственным искусством, если бы знали, что мы собой представляем и чего мы можем требовать от нашей эпохи.

Польза, которую можно извлечь из изучения античности (и, несомненно, большая), — это воспитание духа молодежи; для этого нужно, чтобы изучение это не ограничивалось тупым зазубриванием форм, как это в течение двухсот лет имеет место в отношении архитектуры, но ставило себе более высокую цель. Нужно поглубже разобраться в греческом и римском обществе, в особенности в римском, с его величием, с его прочными, несмотря на все его излишества и заблуждения, устоями; нужно не только войти в римский дом, но и знать того, кто в нем живет, понимать его вкусы, жить его жизнью, чтобы понять полную гармонию, существовавшую между человеком и его жилищем. В наши дни, когда ни люди, ни вещи уже не занимают твердо определенного места, когда все члены общества считают своим долгом выходить за пределы своей сферы, вносить противоречие между своим

внешним существованием и своей действительной жизнью, роль архитектора становится все труднее и труднее, ибо ему не подобает выступать в качестве моралиста, а еще менее в качестве какого-то агента полиции нравов. Между тем, возвышенный ум архитектора, его точное знание цивилизованного общества, добрые примеры и серьезные доводы, которые он может выставить, оказывают больше влияния, чем принято думать; но, после того как он потратил время в Риме или в Афинах на то, чтобы в тысячный раз обмерить театр Марцелла, портик Октавии или Парфенон, на то, чтобы в своем помещении на вилле Медичи в поте лица сделать отмывку куска антаблемента или капители, архитектор, вернувшись во Францию, вряд ли сможет оказать какое-либо влияние на настроение капризного и нерешительного заказчика, так как он не сможет подкрепить свои советы простыми и основательными доводами, которым в конце концов подчинится каждый, кто не вовсе лишен здравого смысла.

При взгляде на общественные здания римлян мы могли, оставив в стороне вопрос о формах, убедиться, что программы выполнялись в полной мере и тщательно, что содержащее давало ясное представление о содержимом, что применялись именно те конструкции, которые соответствовали общественному устройству той эпохи, что роскошь и богатство никогда не переходили в изысканность, но, напротив, участвовали в создании величия римского народа без всякой аффектации и напыщенности. Иное дело — если мы взглянем на частную жизнь римского гражданина, если мы увидим его в домашней обстановке: когда римский гражданин достаточно богат, чтобы построить театр, портик, общественные купальни, он применяет, я бы сказал, официальную архитектуру, подобающую общественным сооружениям; но когда он строит для себя, для своей семьи, он не старается поразить внешними формами или ослепить толпу, — он требует лишь удовлетворения своих личных вкусов, он желает лишь создать жилой дом, приятный ему и его близким. По крайней мере таковы были обычаи римских граждан к концу республики. Позже тщеславие и стремление к показному изменили в этом отношении вкусы римлян; но тогда уже можно было предсказать упадок античного общества. Не только все дома в Помпеях, начиная с самых богатых и обширных и кончая самыми маленькими, сохраняют с внешней стороны простой и однообразный вид, но и конструкции и материалы — одни и те же как в тех, так и в других.

Этот обычай встречается до сих пор во всех восточных городах. Если человек богат, если он может позволить себе устройство помещений, наполненных скульптурами и картинами, то он любит сохранять эту роскошь для себя и избегает привлекать завистливые взоры к внешнему виду своего дома. Эти обычаи были естественны в республике, и иной гражданин, истративший несколько миллионов сестерций на постройку акведука или цирка для своего города, жил в доме, ничем для прохожего не отличавшемся от

дома его соседа, обладавшего незначительным состоянием. Можно даже предполагать, что этот обычай скрывать от толпы внутренние богатства частных жилищ способствовал развитию у римлян любви к своим виллам, ибо здесь по крайней мере они могли показать свою склонность к роскоши и удобствам, не опасаясь критики плебса и соседей. О существовании в Риме этого чувства зависти по отношению к гражданам, строившим себе красивые дома, свидетельствует эпизод из жизни Цицерона: когда он принужден был покинуть Рим вследствие интриг Партии Клодия, то после его отъезда первым долгом разрушили его дома. Подобные буйные выступления слепой толпы в городе, который так часто был волнуем заговорами, должны были заставить богатых граждан тщательно скрывать пышность и довольство своего домашнего очага. Следовательно, программа римского жилого дома отличалась от программы общественных сооружений не только самым расположением, зависевшим от назначения, которое, разумеется, было другим, но и со стороны, более непосредственно соприкасающейся с областью искусства. Если римлянин никогда не боялся преувеличений, подчеркивая в видимых формах общественного здания всю его величественность и значительность, то он считал, наоборот, необходимым скрывать от прохожих великолепие своего жилища. Ясно, насколько римские города того времени должны были мало походить на наши и насколько внешняя простота жилых домов должна была тем более подчеркивать роскошь общественных зданий. Очевидно, живописность городов еще больше выигрывала благодаря этим контрастам, и это отражалось на воззрениях граждан.

Чувство зрения имеет свои навыки, как и остальные чувства, и несомненно, что впечатление, производимое внешней роскошью общественных сооружений, расположенных среди однообразной массы домов, с их простыми линиями и строгим и замкнутым внешним видом, должно было, по своей природе, возвышать дух и способствовать лучшему пониманию произведений искусства. Римляне проводили большую часть времени вне своего дома. Утром знатные граждане принимали клиентов, приходивших в атриум их дома и ожидавших там утреннего выхода хозяина. Хозяин выходил из дома вместе с клиентами, так как в эпоху республики патриций, появлявшийся в сопровождении большой толпы клиентов, приобретал большее влияние на общественные дела. Так он направлялся на форум или под обширные портики, которые были расположены в разных районах города и служили местом прогулок и деловых свиданий, занимался общественными делами, которых всегда было множество; затем отправлялся в термы, в цирк или в амфитеатр и, с наступлением вечера, возвращался домой. В это время дом был открыт лишь для нескольких друзей. Итак, роскошь внутри дома носила интимный характер; комнаты римского дома были невелики и выходили во внутренние дворы и портики; никто снаружи не мог знать о том,

что происходит в жилище римского гражданина. Архитектура была в точности подчинена этой программе.

Неудивительно, что в Риме люди, которые в силу своего происхождения, богатства или положения принимали участие во всех интригах партий, оспаривавших одна у другой власть, чувствовали потребность насладиться спокойствием на лоне природы. И действительно, любовь римлян к сельской жизни была всеобщей в эпоху республики и даже усилилась в первые годы империи. В Риме знатного гражданина знали все, и он принужден был запереться в своем доме, когда хотел немного отдохнуть, так как вне дома его всегда осаждали друзья, клиенты, приверженцы или соперники, и он не мог оставаться равнодушным в атмосфере напряженной политической жизни. Люди, подобные, например, Цицерону, обладавшие в равной мере любовью к умственным занятиям и честолюбием (два весьма различных свойства, часто встречающиеся у одного и того же индивидуума), испытывали время от времени потребность дать отдых своему уму, удаляясь из Рима, и именно в этих загородных домах, в этих виллах, можно наблюдать подлинный характер жилищной архитектуры римлян.

Я, по правде говоря, не знаю, каким образом, начиная с XVI века, стали связывать идеи симметрии с античной архитектурой жилых домов, так как я не нахожу ее следов ни в древних памятниках, ни в текстах. В Помпеях нет ни одного дома, у которого план или вертикальная проекция были бы подчинены правилам симметрии. Цицерон и Плиний в своих письмах много говорят об ориентации, об особом расположении каждого помещения в их сельских домах, но о симметрии у них не сказано ни слова. И действительно, эти жилые дома представляли сочетание зал, портиков, галлерей, комнат и т. д., расположенных с учетом освещения, ветра, солнца, тени и вида, т. е. условий, исключаящих симметрию. Подробное описание своего загородного дома «Лаврентин», сделанное Плинием в письме к своему другу Галлу, представляет собой в этом отношении один из любопытнейших документов. На протяжении всего письма сквозит практический дух, присущий римлянам; об украшениях, о мозаиках, о мраморах и о живописи он умалчивает, но в каждой строке он упоминает о красоте вида, об учете стран света при расположении проемов в помещениях, об особом плане каждой комнаты, о прохладе одних, о мягкой температуре в других, о разнообразии сельских и морских ландшафтов, о глубокой тишине в местах, предназначенных для научных занятий и размышлений, о чистоте, о благосостоянии своих рабов, о водах, о садах. Он не говорит ни об ордерах, ни о панелях, ни о карнизах. В этом прелестном письме нельзя найти даже и малейшей доли тщеславия. Он любит свой дом, он приказал его устроить по своему вкусу, он чувствует себя в нем хорошо, а надо сказать, что это был человек достаточно тонкого ума, достаточно почтенный римлянин, чтобы создать из

своего жилища образец изящества и вкуса. Но перед своим другом, перед самим собой он нисколько не кичится этим домом.

Если нам что и заимствовать у римлян, так не эту ли прямоу взглядов, подлинное изящество, разумную любовь к моральному и физическому благосостоянию, вместо условных формул, получивших распространение во время помпезного и напыщенного царствования Людовика XIV и принимаемых за возрождение античной традиции? Те, кто любит античность, кто восхищается ее произведениями, кому нравится избранное римское общество, малейшие черты которого мы с жадностью изучаем, разве они не должны были бы энергично отвергнуть ложное толкование римского искусства? Что касается меня, я признаюсь откровенно: подмоченная античность, которую нам преподносят, внушает мне такое же отвращение, какое могла бы внушить «выразительная» голова работы Кусту или Кузевокса *, посаженная на торс Венеры Милосской. Не является ли опасной ошибкой это приписывание древним некоторых нелепых законов, прикрывающих невежество и посредственность, этих непреложных законов симметрии, композиции ордеров, неизменно применяемых повсюду, в то время как в античных произведениях мы обнаруживаем один преобладающий закон — естественное и правдивое выражение материальных потребностей вместе с свободой, сдерживаемой здравым смыслом и вкусом, закон, представляющий собой не что иное, как привычку рассуждать, сочетающуюся с художественным чутьем?

Я полагаю, что Гораций сделал бы забавную примасу при виде Версальского дворца, если бы ему сказали, что эта огромная симметричная казарма (и почему симметричная?), перерезанная рядами окон и украшенная колоннами и пилястрами, представляет собой «виллу» императора. Будем любить и изучать античность, любите и изучайте, если хотите, архитектуру великого века, — она имеет свои достоинства и свое величие. Не будем, однако, смешивать произведения, не только не сходные, но и диаметрально противоположные по принципу и по выражению, а в особенности не будем утверждать, что последние внушены первыми. Это было бы равносильно утверждению, что Пюже заимствовали свои типы из Эгины. То, что архитекторы эпохи Людовика XIV думали, будто они следуют по стопам древних, и утверждали это с полной искренностью, нельзя им вменить в преступление; в прошлом нужно чтить даже его заблуждения, но повторять в настоящее время по наследству подобные дерзкие утверждения было бы недопустимо.

Плиний, консул, владеет не только виллой в окрестностях Остии на берегу моря; ему принадлежит и сельский дом в Тоскане, весьма красивый и окруженный прекрасными садами. Он также описывает его своему другу Аполлинарию. Иной климат, иные места, иная программа. Эти два загородных дома имеют каждый свое особое расположение, связанное с условиями

* Французские скульпторы конца XVII—начала XVIII в. — Прим. перев.

местности, с выгодами той или иной ориентации, с сельскими ландшафтами, с водами, с местными обычаями. А между тем, как на побережье Остии, так и на склонах Апеннин в Тоскане, это все тот же римский жилой дом с его многочисленными службами, портиками, залами, соответственно ориентированными, с его банями, комнатами для научных занятий, отдельными покоями для гостей и для друзей, с ксисом, большим залом для физических упражнений, для собраний, летними и зимними комнатами, помещениями для вольноотпущенников и для рабов. При планировке всех этих разнообразных помещений имелось в виду не создание академического плана, но удовлетворение вкусов и всех повседневных привычек хозяина.

Мы видим, что в своих общественных зданиях римлянин подчиняется законам симметрии, что в них есть величественность, что они строятся для публики; римляне понимают, что симметрия — могущественнейшее средство для того, чтобы показать свое величие толпе; там они — магистраты, но у себя дома они расстаются с этой официальнойностью, — они строят по своему вкусу, только для себя. С этой стороны они ищут солнечных лучей, с той — они их тщательно избегают, они используют все выгоды местоположения, они ищут комфорта и не дают увлечь себя тщеславием, характерному для современного владельца замка, который прежде всего хочет, чтобы в его сельском доме видна была архитектурная композиция, даже в ущерб удобствам его повседневной жизни. В своем сельском доме (который он при всем своем честолюбии предпочитает городскому) римлянин, с присущими ему исключительной мудрой практичностью и тонким вкусом, отводит специальные места для удовлетворения как материальных, так и духовных потребностей. Он заботится о хорошем физическом самочувствии, о гигиене, о здоровье своей семьи и своем собственном; но ему необходима и библиотека, спокойные комнаты для умственных занятий, где он мог бы иногда собраться с мыслями, что необходимо для гигиены всякого ума; у него в доме имеется такой же гимнасий для ума, как и для тела. Роскошь внутреннего убранства, богатство играют в его доме второстепенную роль, ради них он никогда не пожертвует комфортом, удобством и целесообразностью расположения. Короче говоря, он умеет быть частным человеком так же, как и общественным лицом, но так же не дает себя увлечь неразумной любви к роскоши, как и привычке к власти. Будем же римлянами, я это лишь приветствую, но не будем римлянами в париках эпохи Людовика XIV и башмаках на высоких каблуках; позаимствуем у них умение жить, их прямой и ясный ум, их практическую философию, позаимствуем свойственную им любовь к искусству, которое они любят скорее как умные люди, чем как художники; это лучше, чем бесцельно нагромождать ряды колонн, это лучше, чем устраиваться во дворцах, поражающих своим величием прохожих, но неудобных, мрачных, нелепых, полных тайных страданий для их обитателей. Замок и помещичий дом средневековья значи-

тельно ближе к римской вилле и римскому дому, чем загородные дома последних двух столетий, ибо люди, строившие эти замки и помещичьи дома, стремились прежде всего устроиться как можно удобнее, гигиеничнее и безопаснее и не заботились о том, что одно крыло их дома короче или длиннее другого, что один корпус здания выше или ниже соседних.

Посмотрим, что представляла собой эта резиденция, столь дорогая сердцу Плиния, консула, — его «Лаврентин». Он был построен всего в семнадцати милях от Рима, на берегу моря, недалеко от маленького городка Лациума. «Он достаточно велик для меня, и его поддержание не требует больших расходов. Сначалаходишь в вестибюль, атриум, — он прост, не будучи бедным; отсюда попадаешь в круглый портик, окружающий небольшой, но удобный двор; там можно найти защиту от непогоды, ибо портики защищены прозрачными ограждениями (стеклами или слюдой), а еще лучше — выступом верхних крыш. Этот второй двор ведет в третий, более обширный, куда выходит столовая, выдвинутая к морю, так что когда дует ветер из Африки (юго-западный), и волнение не так уж сильно, волны ласково омыают подножия стен. Стены этой комнаты со всех сторон прорезаны дверями и окнами, такими же большими, как и двери, благодаря чему с трех сторон видишь море, а со стороны входа — большой двор с его портиком, маленький двор, затем вестибюль, а вдали лес и горы. Налево от столовой находится большая уединенная комната, затем еще одна, поменьше, обращенная окнами с одной стороны — на восток, с другой — на запад. С этой стороны можно видеть море, не так близко, как из столовой, но зато прямо перед собой. С наружной стороны около столовой здание образует входящий угол, задерживающий и усиливающий солнечное тепло. Это место очень приятно зимой и служит гимнасием для моих людей в это время года. Там не ощущаются иные ветры, кроме тех, которые приносятся тучами, омрачающими небесную лазурь. К комнате, о которой я только что говорил, присоединили еще одну; она имеет свод в виде ниши, и окна в ней устроены так, что солнечные лучи падают на них во всякое время дня. В толще стен помещаются шкафы, образующие библиотеку, полную тех избранных книг, которые всегда перечитываешь с удовольствием. Спальня отделена от этой комнаты только проходом, обшитым деревянными панелями, для того чтобы обе комнаты имели одинаковую температуру. Вся остальная часть дома с этой стороны предоставлена моим вольноотпущенникам и рабам; она содержится в такой чистоте, что там могли бы помещаться и гости». По другой стороне расположены жилые комнаты и вторая столовая, затем бани, состоящие, как обычно, из фригидария, паровой бани, помещения, где хранятся благовония, теплого помещения и горячей бани с видом на море. Невдалеке находится площадка для игры в мяч, расположенная так, что максимум солнечного зноя попадает на нее в конце дня. Там-то стоят два двухэтажных павильона с террасами, которые могут слу-

жить столовыми и откуда виден широкий морской простор, берега с красующимися на них виллами и сад, засаженный буксом, розмарином, фиговыми и тузовыми деревьями и изрезанный виноградниками. В этот сад выходят другая столовая и смежные с ней комнаты, затем большой зал «наподобие общественных зал», стены которого прорезаны с двух сторон окнами, выходящими на море и сады. Перед этой галлереей устроен ксист, пропитанный запахом фиалок и защищенный от холодных ветров. Другое весьма уединенное помещение построено на конце галлерей; это любимое место пребывания Плиния; он подробно описывает каждую комнату, он подчеркивает выгоды их ориентации, открывающийся из них вид; там имеются комнаты для отдыха, паровая баня, рабочий кабинет, — везде прохладная тень и солнечный свет. Действительно, Плиний не так безумен, чтобы заботиться о симметрии во всем этом и стеснять себя ради того, чтобы показывать прохожим правильные фасады. Каждая постройка расположена в своем месте, имеет подобающие размеры, одна примыкает к другой, одна выступает вперед, другая отступает назад; одни меньше и ниже, другие больше и выше; среди них были и сводчатые и обшитые панелями, прорезанные множеством окон или совершенно их не имеющие; но план всегда обусловлен ориентацией и видом, а вертикальная проекция — назначением внутренних помещений. Эта вилла представляет собой не что иное, как целый ряд построек, примыкающих одна к другой, соединенных перегородками, имеющих отдельные кровли, окна больших или меньших размеров, в зависимости от необходимости, внутреннюю и наружную отделку, подобающую назначению каждого помещения. Это ни в коей мере не было похоже на правильные планы общественных зданий, ибо римляне обладали достаточным здравым смыслом, чтобы не придавать частным жилым домам вид здания общественного назначения. Римлянин хотел иметь в своем загородном доме в небольшом масштабе все то, чем он пользовался в любом из городов римской республики. Эти резиденции, вероятно, напоминали благоустроенные деревни, — они сохраняли их внешние черты. И если бы даже справедливость нашего мнения не подтверждали тексты, то достаточно было бы взглянуть на античную живопись с изображениями местности, образцы которой сохранились еще в сравнительно большом количестве. Это — живописные группы построек всевозможных форм и размеров, соединенных портиками, имеющих каждая отдельную крышу, обращенных лицом на все стороны, как бы для того, чтобы наслаждаться солнцем и видом или прятаться в тени деревьев или холмов. Наши старинные аббатства, наши замки и помещичьи дома средневековья в точности руководствовались этой столь жизненной программой, в чем мы будем еще иметь случай убедиться. Следовательно, эти постройки ближе к античным традициям, чем наши большие правильные здания последних веков; в противном случае архитектура — подражание ордеру, отдельному профилю, а не продуманное соче-

тание общего расположения, не правдивое выражение материальных потребностей, обычаев и нравов определенного цивилизованного народа.

В своей сельской резиденции римский гражданин желал иметь у себя под рукой все то, что было ему необходимо для удовлетворения его материальных и духовных запросов; это, несомненно, была хорошая мысль, и он, действительно, осуществлял эту основную мысль, благодаря неограниченным средствам, бывшим в его распоряжении, и своему практическому уму. В сельской местности не приходилось сталкиваться с трудностями приобретения земельного участка, как в городе, и если в Риме дома имели пять этажей, то за городом все строения были одноэтажными. Для чего, в самом деле, громоздить их друг на друга, когда вокруг дома нет недостатка в месте? Разве за город едут, чтобы целый день подниматься по лестнице, а не для того, чтобы наслаждаться простором, отдыхом и тишиной? Какую прелесть можно найти в деревне, если вы заперты в большом каменном ящике, в котором вы беспрестанно слышите беготню вверх и вниз по лестницам на звук колокольчика, шум отворяемых и затворяемых дверей, шаги гостей в отведенных им комнатах, приказания хозяйки дома, крики детей и все то непрерывное движение, которое надоедает нам в городе? Повторяю, прежде чем заимствовать у римлян кусочки архитектуры, которым они сами придают лишь весьма относительное значение, постараемся, если мы хотим хоть в каком-либо отношении походить на них, подражать им в этом разумном приложении искусства к потребностям и обычаям.

Глубокий здравый смысл римлян проявляется не только в способах постройки их домов и вилл, но и в планировке ансамбля и отдельных помещений. Бутовый камень, щебень, кирпич — вот обычные строительные материалы, которыми пользуется римлянин; несколько мраморных колонн для портиков, если он настолько богат, чтобы позволить себе эту фантазию; облицовка из тех же материалов во внутренних частях подвальных помещений, подверженных действию сырости, а в остальных местах — повсюду доброкачественная раскрашенная штукатурка, обычные деревянные перекрытия. Если римляне воздвигают свои общественные сооружения, рассчитывая их на несколько веков, то при постройке своих жилых домов они вполне разумно считают, что частные жилые дома должны подвергаться капитальному ремонту примерно через каждые пятьдесят лет. Большинство домов, открытых в Помпеях, имеют очень легкую конструкцию; остатки античных вилл, столь многочисленные в окрестностях Рима, представляют собой здания, построенные самым простым и экономичным способом. Все богатство этих жилищ состояло в росписи, исполненной по штукатурке, в облицовке и замощении полов мрамором, во множестве дополнительных элементов: садовых бассейнах, статуях, мраморных фонтанах, мебели из бронзы и ценного дерева с инкрустациями из слоновой кости и металла.

Римляне, очевидно, не находили никакого удовольствия в нагромождении колоссальных масс камня для создания своего жилища; они предпочитали употреблять имевшиеся у них средства для наилучшей планировки жилых помещений, входящих в состав виллы, — наилучших как в отношении открывающегося из них вида, так и их ориентации; наполнять их прекрасной мебелью, множеством редких предметов, мозаикой, живописью, прекрасными статуями, ценной коллекцией манускриптов. Они хотели наслаждаться прохладой летом, теплом зимой; им нужна была вода повсюду, особые помещения для каждой функции их жизни; римлянин хотел, чтобы его домохозяин, т. е. его близкие, его вольноотпущенники и рабы, пользовались каждый соответствующими удобствами и чтобы в этих сельских резиденциях во всем господствовал порядок, основанный не на принуждении, тяжелом как для приказывающего, так и для подчиняющегося, но на раз и навсегда установленных правилах. В этих резиденциях рабы имели, несомненно, значительно лучшие помещения, чем наши слуги, и с ними лучше обращались; у них были свои отдельные помещения, свой зал для упражнений и игр, свои бани; оставив в стороне их социальное положение, нужно сказать, что они были более свободны, более счастливы, жили в более гигиенических условиях, чем люди, составляющие штат прислуги в частном доме богача в наше время. Правда, надо добавить, что они представляли ценность и хозяин был заинтересован в том, чтобы они были сильны и здоровы. Понятно, что эти люди, привыкшие к тому правильному, привольному, спокойному течению жизни, которое они создали себе за городом, с трудом принуждали себя к пребыванию в больших городах; поэтому, как только римский гражданин приобретал состояние, достаточное для постройки виллы, он проводил в Риме как можно меньше времени, да и в стенах самого великого города многие граждане построили себе дворцы, представлявшие собой настоящие виллы, так как в них имелись все службы, все пристройки, все помещения, необходимые римлянину для роскошной и приятной жизни. Рассматривая в настоящее время план Рима, на который нанесены все остатки античных сооружений, мы невольно задаем себе вопрос: где же были дома, где жила вся масса граждан великого города, где помещался этот плебс, наполнявший Марсово поле, цирки, амфитеатры? Общественные сооружения, дворцы, портики, площади занимают по крайней мере две трети поверхности, обнесенной городскими стенами. Дело в том, что, действительно, ютась в тесных многоэтажных домах, плебс жил на общественной площади. К тому же это население было немногочисленно по сравнению с населением наших больших современных городов. Рим, ставший правительственным центром всего известного в то время мира, содержал невероятное количество общественных сооружений грандиозного масштаба. Нехватало места, и при императорах разрушали огромные здания, чтобы очистить место для новых построек; приходилось сносить двор-

цы и крупные учреждения, чтобы возвести сооружения, более соответствовавшие потребностям момента. Никогда ни один народ столько не разрушал, чтобы создать вновь. При Антонинах уничтожаются целые кварталы, чтобы на освободившейся площади построить колоссальные сооружения, но вместе с тем до конца империи в некоторых пунктах города сохранилось еще значительное число общественных и частных садов. Сейчас в Европе нет ничего, что могло бы дать представление о подобном городе. За городом, вокруг стен, на расстоянии десяти или двенадцати километров в окружности, расположено было несметное количество больших и маленьких villas, кроме того, еще обширные общественные здания вдоль дорог, храмы, гробницы, гостиницы, портики для путешественников, и сквозь это море домов и зданий, смешанных с садами, змеились длинные акведуки, изливавшие целые озера принесенной с гор воды в лоно столицы. В настоящее время остатки этих построек «extra muros» (за стенами) скрыты под лиственным покровом; но если разорвать его в каком-нибудь месте, наудачу, то можно найти там стену или колонну, здесь мозаику, мостовые, бассейны, погребя, — целый город за стенами города.

Уже к концу империи не хватало жителей, чтобы оживить и наполнить такое количество общественных и частных зданий. У ворот Рима можно было подвергнуться нападению грабителей; ибо ясно, что для города нужен народ, а римского народа больше не существовало. Экспансия римского могущества распространилась так далеко, что многие богатые граждане жили в своих villas в Галлии, в Африке, в Пелопоннесе или Азии, в то время как у ворот Рима рабы и разоренные колонны грабили загородные дома, покинутые владельцами. Но живя так далеко, эти римляне передавали целому ряду народов свои обычаи, свои нравы, свои строительные приемы, и мы еще находим, особенно на Востоке, традиции, оставшиеся после римлян и сохранившиеся почти без изменения. В иранских и арабских домах мы находим почти точный план римского жилого дома, тогда как в Риме и повсюду в Италии воспоминание о нем уже давно исчезло, и трудно представить себе что-либо менее похожее на античный дворец, чем палаццо Фарнезе, и что-либо менее похожее на виллу эпохи Августа или Тиберия, чем вилла Памфилия или вилла Альбано.

Уже к последнему периоду империи, и даже до Константина, архитектурное искусство выронилось. В Риме не было художников, если и были еще рабочие руки. Новые сооружения украшали фрагментами, сорванными с более старых зданий; арка Константина была облицована барельефами и украшена статуями, взятыми с форума Траяна. Искусство ваяния было забыто, и императоры принуждены были, несмотря на все свое могущество, грабить здания своих предшественников; они положили начало деяниям варваров и разрушали замечательные памятники, чтобы возводить постройки, уже отличавшиеся грубостью, покрытые безвкусными и жалкими по

выполнению декоративными украшениями. Это показывает нам во всей наготе слабые стороны архитектурной системы римлян. Римляне в своем строительстве до такой степени отделили искусство от конструкции, они до такой степени превратили искусство в наружную оболочку, в одежду, покрывавшую их сооружения, о чем мы уже упоминали выше, что само искусство, с которым обращались, как с чуждым элементом, утратило вскоре сознание своего значения; к концу империи в Риме уже ощущался недостаток в художниках; даже рабочие разучились отесывать мрамор и камень. Подтвердилась та истина, что одного могущества и денег еще недостаточно, чтобы иметь художников.

Начиная с эпохи Константина, на Западе происходит лишь целый ряд опустошений, которые довершают варвары. В течение этого печального периода искусство находит приют на Востоке, в Византии; там оно вновь укрепляется среди греческих традиций, оно заимствует у азиатских цивилизаций, оно преобразовывается. Мы скоро увидим, как римское искусство, перенесенное на другую почву, изменившееся под азиатскими влияниями, долго служит источником света для Западной Европы, какое влияние оно оказывает в Азии, на южном побережье Средиземного моря, как оно по торговым путям в новой форме возвращается туда, откуда оно ушло, как оно примешивается к тем традициям, которые были оставлены им на почве Галлии и Италии, как оно приспосабливается к духу варварских народов.

Это исследование имеет не только археологический интерес: я считаю, что оно может также облегчить трудности зарождения новых искусств, которые должны еще появиться на свет. Именно с этой точки зрения я буду им заниматься. Если нам удастся оставить в стороне устарелые предубеждения, если мы будем знать те элементы, из которых состояло наше искусство в течение нескольких веков, знать, как мы сумели приспособить эти элементы к нашему духу, то мы сможем начертать путь, по которому должны идти все умы, сохранившие некоторую независимость.

Ошибочно думать, что христианство изменило древние обычаи в один день; никакая физическая или идейная революция не происходит в этом мире внезапно, без переходов; чем сильнее новые принципы отличаются от старых, оставленных, тем дольше длится переход, тем больше трудностей он представляет. Некоторые избранные умы могли, конечно, резко перейти от язычества к христианству, но масса, ставшая христианской по имени, христианской по своим обрядам и учреждениям, неизбежно должна была долго оставаться языческой по своим обычаям. Так, рабство долго продолжало существовать во всей Европе после признания христианского закона. Этот антагонизм между традициями и новым законом был причиной длительной борьбы. Не успело христианство стать государственной религией империи, как со всех сторон появились бесчисленные расколы и ереси;

эти расколы и ереси в действительности лишь олицетворяли протест языческих обычаев и философии против новой религии.

В искусствах можно наблюдать те же раздоры, и искусства, будучи на этот раз связаны с религией, долго не могли решить, какой путь им выбрать. К тому же можно заставить народ признать какой-либо догмат, но нельзя издать декрет относительно форм искусства, особенно если это искусство, подобно архитектуре, нуждается для своего воплощения в целом ряде ремесленников, художников и рабочих. Христианство при своем зарождении пользовалось языческим искусством, — оно не могло поступить иначе. Его обычая, медленно изменяясь, лишь постепенно стали искать новых форм выражения, и эти формы долго оставались спорными. Поэтому нужно ожидать, что здесь, в переходное время от античности к средневековью, встретятся периоды исканий и ересей в искусстве. Верный намеченной мной программе, я попытаюсь вновь напомнить читателю те неизменные принципы, которые могут в наши дни привести к практическому результату: это — понимание того, что соответствует нашему духу и нашей эпохе.

БЕСЕДА ШЕСТАЯ

Об эпохе упадка античной архитектуры. О стиле и композиции. О происхождении византийской архитектуры. О западной архитектуре с возникновения христианства

Благоприятствовало ли христианство развитию искусства или нет? Если бы человечество не приняло новой религии, могло ли бы языческое искусство преобразоваться, могло ли бы оно подняться вновь из состояния упадка? Обладают ли цивилизации, порожденные христианством, собственными искусствами? Должно ли это искусство неизбежно притти к упадку или ему суждено непрерывно прогрессировать?

Для разрешения всех этих вопросов необходимо приглядеться к древним и новым цивилизациям. Древние цивилизации (я, разумеется, говорю лишь о тех, которые нам известны) более или менее быстро достигают полного развития, а затем они приходят в упадок, из которого уже более не поднимаются. Христианские цивилизации долгое время испытывают состояние нерешительности и колебаний. Они переживают моменты блеска, периоды мрака, но никогда не падают настолько низко, чтобы не иметь силы выйти на новый путь; они беспрестанно погружаются в неиссякаемый источник жизнеспособных начал; мы видим, как они дремлют, но никогда не умирают. Через восемнадцать веков, на развалинах прошлого, сквозь потоки крови, невзирая на самые чудовищные крайности, несмотря на невежество и его спутников — ошибки, фантазии, предрассудки, беспорядок, несмотря на революции, войны, тиранию и анархию, Запад, еще далеко не истощенный, как бы живет новой жизнью. Испытания, через которые ему пришлось пройти, не ослабили ни его духовных сил, ни его мирового господства. Можем ли мы допустить, что одно только искусство не обладает этой жизненной энергией, присущей новым общественным формам в Западной Европе, что оно не принимает участия в этих движениях, что оно

обособлено, что оно способно умереть среди цивилизации, возрождающейся после каждого испытания? Возможно! Рассмотрим этот вопрос.

Одно из двух: либо искусство не зависит от новой западной цивилизации, либо оно является одним из выражений этой цивилизации. Если оно независимо, то новое общество не нуждается в нем, оно обходится или обойдется без него; но можно без труда доказать, что искусство — один из наиболее мощных рычагов западной цивилизации. Многие не знают этого или делают вид, что им это неизвестно, но тем не менее это, действительно, так. Даже не покидая пределов Франции, можно установить, что своим влиянием на наш маленький земной шар мы обязаны не нашему земледелию, которое лишь дает нам возможность существовать, за что ему и следует воздать должное; и не нашей индустрии, с материальной точки зрения отстающей от наших соседей англичан; и не нашим финансам, ибо мы не в состоянии купить весь мир; и не нашему оружию, ибо сила оружия, когда она не опирается на плодотворные идеи, лишь возбуждает недоверие. К тому же, провоевав в течение столетий, мы в результате, пожалуй, достигли лишь одного: мы доказали, что бьемся хорошо и что, когда нужно, мы бьемся за принципы. Наше истинное оружие, наша сила — это наши идеи и различные выражения наших идей, в сущности, представляющие собой лишь различные формы искусства. Мир читает наши книги и покупает платья, сшитые нашими портнихами; наше истинное влияние заключается в искусстве, которым проникнуто все, что мы производим. Следовательно, искусство представляет собой один из элементов нашей цивилизации; следовательно, если мы не пришли в состояние полного упадка, как народ, если, наоборот, мы движемся вперед, то нет никаких оснований для того, чтобы наши искусства приходили в упадок, и если это и происходит, то обвинять в этом нужно только художников. Я согласен с тем, что в искусстве архитектуры мы далеки от правильной оценки нашей эпохи, мы не понимаем ни того, что она требует, ни того, что она отвергает. Архитектура стоит у нас на той же ступени, на какой науки стояли на Западе во времена Галилея. Хранители «вечных начал прекрасного» охотно приказали бы (если бы они могли) заточить, как опасного безумца, того, кто захотел бы доказать существование принципов, независимых от формы, доказать, что если сами принципы и не меняются, то их выражение не может быть вечно связано с одной формой.

Вот уже скоро четыре столетия, как идет спор об относительной ценности древнего и нового искусств, и в течение четырехсот лет эти споры вращаются вокруг двусмысленных толкований, вокруг цифр, но не касаются принципов. Мы, архитекторы, замкнувшись в своем искусстве, которое наполовину наука, наполовину чувство, показываем публике одни лишь иероглифы; она нас не понимает и предоставляет нам спорить в пустом пространстве. Неужели у нас никогда не будет своего нового Мольера, который

расправится с нами так же, как тот расправился с врачами своего времени? Неужели мы не сможем в один прекрасный день расстаться с Гиппократом и Галлиеном при всем нашем уважении к ним?

Я могу с большим основанием, чем кто-либо другой, утверждать, что в нашем искусстве нет места изобретениям. Можно лишь подвергнуть анализу уже известные элементы, комбинировать, осваивать их, но не создавать их заново. Наше искусство настолько требовательно в отношении способов выполнения, что необходимо обращаться за помощью к прошлому для того, чтобы создавать в настоящем. В архитектуре мы занимаемся изучением и применением к каждому данному случаю того опыта, который мы накопили; это две совершенно различные операции нашего ума. Пусть все шедевры прошлого собраны в голове одного человека, но если он не владеет методом, позволяющим ему компоновать эти шедевры, если он не умеет ими пользоваться, то он сможет создать лишь плохо спаянные фрагменты, копии, подделки, стоящие в художественном отношении ниже произведения ничему не учившегося варвара.

В искусстве архитектуры нужно, кроме того, учитывать два совершенно различных элемента: требования необходимости, которым нужно подчиняться, и работу воображения художника. Необходимость диктует программу. Она говорит: я хочу иметь жилище, мне нужен воздух и свет... Но что такое работа воображения? Что такое воображение? Это — присущая человеку способность соединять и комбинировать в своем мозгу вещи, поразившие его чувства. Даже абстрактные понятия должны быть облечены в некую форму для того, чтобы человеческое воображение могло их постигнуть. Профессор геометрии, вычерчивая линию на доске, говорит: «Прямая есть кратчайшее расстояние между двумя точками». Ученый не оспаривает этой аксиомы, его разум понимает ее тотчас же, потому что его воображение рисует ему две точки и соединяющую их прямую линию. Затем ему говорят: «Точка не имеет ни длины, ни ширины, ни высоты, линия — не что иное, как последовательный ряд точек, следовательно, линия имеет лишь длину». Его разум допускает это абстрактное понятие, но его воображение, представляющее собой лишь продукт памяти, всегда рисует ему две видимых точки и видимую линию. Разум допускает бесконечность, но никакое человеческое воображение не может представить себе бесконечности. Человек, родившийся без рук, глухим и слепым, не может иметь воображения. Когда архитектору говорят: «мне нужен зал», то его воображение немедленно рисует ему какой-нибудь виденный им зал. «Я хочу, чтобы он был очень открытым и чтобы в него проникало много света», — его память тотчас же подсказывает ему определенный зал, который он видел. «Я хочу, чтобы этот зал был высоким», — его память снова делает усилие и напоминает ему определенный высокий зал. «Я хочу, чтобы он был очень открыт и чтобы свет обильно в него проникал», — память снова принимается за дело и указывает ему на

некий зал, отвечающий этим условиям. Все эти процессы, происходящие в мозгу, занимают меньше времени, чем нужно, чтобы их описать. Архитектор предоставлен теперь самому себе; программа ему дана, ее нужно выполнить. Тогда память предлагает ему попеременно все, что она могла удерживать. В этот момент выступает рассудок: он оспаривает, выбирает тут и там, отвергает то или иное, затем воображение создает зал, часть за частью, и, наконец, рисует его в мозгу в законченном виде; возможно, что он не будет иметь никакого сходства ни с одним из тех зал, которые предлагала ему память, но, тем не менее, он не мог бы быть создан без помощи памяти.

Память, т. е. способность представлять в уме то, что человек когда-то видел, слышал или чувствовал, называют п а с с и в н ы м воображением, а другую способность — комбинировать свои впечатления и составлять из них новое представление — а к т и в н ы м воображением. Животное обладает лишь первым, и только человек обладает вторым. Действительно, ласточки помнят, что нужно вить гнездо в определенное время и в определенном месте, но все ласточкины гнезда одинаковы с тех пор, как на свете существуют ласточки. Человек знает, что нужно создать себе кров, но в течение нескольких веков он от землянки доходит до Луврского дворца. Почему? Потому что человек рассуждает, и его а к т и в н о е воображение представляет собой не что иное, как приложение рассуждения к п а с с и в н о м у воображению. «Это не тот вид воображения, — говорит Вольтер * — который обыватель называет, так же как и память, врагом разумного суждения. Наоборот, оно не может действовать иначе, как на основании глубокого суждения; оно беспрерывно комбинирует свои картины, оно исправляет свои ошибки, оно возводит все свои здания в строгом порядке. В практической математике требуется поразительная сила воображения, и у Архимеда было по меньшей мере столько же воображения, сколько у Гомера». Поэтому не нужно повторять за обывателем, что рассудок заглушает воображение и что, при создании чего-либо нового, лучше, чтобы память не располагала большим запасом материала. Для создания нового нужно, чтобы суждение упорядочило элементы, собранные п а с с и в н ы м воображением. Составьте это суждение, научитесь рассуждать, и вы, может быть, создадите новое. Правда, воображение у первобытных людей, у варваров, работает не так, как у людей цивилизованных и образованных, ибо п а с с и в н о е воображение варваров рисует им предметы лишь в несовершенном и затуманенном виде; это — зеркало, увеличивающее и искажающее то, что оно отражает, тогда как память у высоко цивилизованных людей ясна и точна; она представляет собой род каталога. Из этих двух различных складов вытекает следующее: у первобытного человека п а с с и в н о е воображение поэтично, а активное бедно, мало развито; у культурного человека, наоборот, память

* „Dictionnaire philosophique“.

восстанавливает вещи в их реальном виде, тогда как его активное воображение может быть сильно развитым и весьма поэтичным. Следите внимательно за ходом моей мысли: человек, уже цивилизованный, видит, как на конце веревки качается тяжесть; его пассивное воображение не рисует ему ничего иного, кроме этого факта, он не придает этому явлению никакого сверхъестественного значения; он не видит здесь демона, толкающего тяжесть то вправо, то влево, но его активное воображение выступает и говорит ему: «Здесь действует закон; эта тяжесть качается потому, что она испытывает воздействие двух сил; одна из них — случайная, нарушившая ее нормальное состояние, другая — принуждающая ее принять первоначальное положение, и в конце концов она к нему вернется. Следовательно, эта последняя сила и есть закон; она требует, чтобы тяжесть натягивала веревку перпендикулярно горизонту; следовательно, существует притяжение, заставляющее эту тяжесть стремиться к центру земного шара». Другой наблюдатель, привязав шар к концу нитки, движением руки заставляет шар описать круг. Он видит, что вращательное движение шара все время натягивает нитку и что нитка натягивается тем сильнее, чем быстрее движение. Его пассивное воображение напоминает ему, что луна вращается вокруг земли, планеты вокруг солнца, и его активное воображение говорит ему о существовании центробежной и центростремительной сил.

Подойдем теперь к нашему предмету. Варвар посетил Рим, он видел всевозможные сооружения, он возвращается домой; его некультуриванная память воссоздает эти здания и украшающую их живопись и скульптуру. Варвар, несомненно, не заметил отношений между различными архитектурными частями, детали скульптуры и сюжеты живописи поразили его значительно сильнее, чем пропорции, обдуманное применение материалов, тщательное выполнение программы. Виденные им предметы принимают в его памяти странные формы, подобные тем, которые являются нам во сне: большие предметы оставляют воспоминание чего-то гигантского; если он видел, как огромные глыбы материала поднимались мощными машинами, то эти машины представляются ему чудовищными существами; статуя перед ним оживает, картина смотрит и говорит. Вернувшись в свою страну, он хочет собрать свои воспоминания, его пассивное воображение лихорадочно возбуждено; он тоже хочет строить, но его активное воображение дремлет, оно едва способно помочь ему создать из множества живых поэтических впечатлений грубые постройки, в которых все перемешано, все не на месте. Через несколько веков появляется цивилизованный человек, хладнокровно рассматривающий критическим взглядом эти неумелые попытки; его пассивное воображение собирает их, но ничего из них не извлекает. В тот день, когда он хочет воздвигнуть здание, в его мозгу отражаются лишь шедевры искусства, но при помощи шедевров нельзя создавать, — можно лишь любоваться ими или подражать им; и вот, среди этих чистых воспоми-

наний, служащих как бы точным мерилom ценности вещей, его память рисует ему эти грубые попытки, хотя и беспомощно, но все же выражающие работу пассивного воображения, чем-то глубоко взволнованного. И тогда эти грубые образы утрачивают свои дикие черты, активное воображение культурного человека как бы овладевает пассивным воображением варвара; в свою очередь, он видит уже не то, что создал этот варвар, но то, что рисовалось в его мозгу, и видит это с такой ясностью, что может все воспроизвести.

Бывают периоды, когда человек нуждается в элементах варварства, подобно тому как земля нуждается в навозе, ибо для того, чтобы человеческий мозг мог что-либо создать, необходимо, чтобы в нем — в результате контрастов, различий, отсутствия одинакового уровня между реальностью и порождением ума — началось своего рода моральное брожение. Эпохи наиболее продуктивные в отношении умственной деятельности являются и наиболее беспокойными (я, конечно, отношу занятия искусствами к умственному труду, не в обиду будь сказано тем, кто фабрикует произведения искусства, как фабрикант производит бархат, т. е. аршинами) и дающими наблюдателю картину наибольших противоречий. Если общество достигает высокой ступени цивилизации, где все взвешено, предусмотрено, согласовано, то устанавливается общий уровень благосостояния, добра, «приличия», который дает человеку материальное благополучие, но не пробуждает его интеллект. Искусству нужно движение, борьба, даже препятствия; отсутствие движения в духовной жизни, так же как и в жизни физической, быстро приводит к разложению. Римское общество, находившееся в центре тогдашнего Запада, неограниченно господствовавшее над всеми известными в то время народами, ослабевает и разворачивается за отсутствием противоречий и контрастов. Нравы приходят в упадок и искусства приходят в упадок по одной и той же причине: все, что не возобновляется в этом мире движением и добавлением новых элементов, погибает. С идеями происходит то же, что и с семьями: нужно их скрещивать, чтобы избежать их физического упадка.

Что может сказать поэт в обществе, жизнь которого прекрасно устроена, управляема, налажена, где каждый имеет одинаковое количество однородных идей для каждого предмета? Поэту необходимы контрасты, крайности. Когда человек с благородным сердцем видит свою страну под властью врагов, когда он присутствует при ужасных злоупотреблениях, когда его совесть возмущена, когда он страдает и надеется, и этот человек — поэт, то он воодушевляется помимо своей воли; он пишет, трогает, волнует; но когда он живет в окружении элегантно, терпимо, удобном, где крайности приравниваются к отсутствию вкуса, то что может он сказать? Он будет описывать цветы, ручейки и зеленые лужайки, или, искусственно подогревая свой ум, ринется в область фантастики, чудовищного, невозможного, или же

он будет высказывать неопределенные желания, беспричинное отвращение, выражать беспредметные страдания? Нет, истинный поэт исследует до самых глубин это общество, столь безмятежное, внешне столь однородное, он будет искать в сердцах чувства, никогда не исчезающие у человека, где бы он ни жил; под покровом одинаковой одежды он найдет различные страсти, благородные или низкие, он воспроизведет перед нами контрасты, которые мы стремимся упразднить, и только такой ценой он заставит себя слушать и читать. Чем более общество цивилизовано, благоустроено, тем больше должен поэт анализировать, анатомировать страсти, нравы, вкусы, искать принципы, извлекать их и показывать их во всей наготу, если он только хочет оставить глубокий след в этом внешне бледном и единообразном обществе. Поэтому значительно труднее быть художником в такую эпоху, как наша, чем среди людей грубых, суровых, открыто проявляющих свои хорошие или дурные инстинкты. В примитивные эпохи стиль приходит сам собой, в наше время — дело художника вновь обрести стиль.

Но что такое стиль? Я не намерен говорить здесь о стиле, как о средстве классификации искусств по периодам; я намерен говорить о стиле, присущем всем искусствам во все времена, и, чтобы меня лучше поняли, я скажу, что независимо от стиля писателя, пишущего на определенном языке, существует стиль, свойственный всем языкам, так как он принадлежит человеческому гению. Этот стиль — вдохновение, но вдохновение, подчиненное законам разума, это — вдохновение, проникнутое особым благородством, которое свойственно всякому произведению, созданному подлинным чувством и подвергнутому разумному анализу, прежде чем это чувство выражено; это — полное созвучие способности воображать и способности рассуждать; это — сила активного воображения, регулируемая рассудком. Я уже говорил об этом выше: пассивное воображение грека рисует ему человека верхом на лошади, его активное воображение заставляет его слить воедино эти два существа; рассудок подсказывает ему, как он должен соединить торс одного с грудью другого; он создает кентавра, и это творение имеет стиль как для грека, так и для француза.

Один известный писатель сказал недавно, что в архитектуре «стиль — это прежде всего эпоха, а затем человек»*. Мне кажется, что в этом определении за стиль принято то, что обычно называют стилями. Некоторые эпохи имеют свой стиль, но они лишены стиля. Таков, например, период римской истории при последних западных императорах. Есть стиль Людовика XIV, стиль Людовика XV, недавно открыли даже стиль Людовика XVI. Между тем, одна из характерных черт архитектуры конца XVII и всего XVIII века заключается именно в отсутствии стиля. «Нужно давать

* „Traité d'Architecture“ de M. Leonce Raynaud, t. II, p. 86.

определение терминам», говорит Вольтер, а Вольтер часто бывает прав. Стил и археологический отпечаток — две разные вещи.

Стил заключается в благородстве формы, он представляет собой один из основных элементов красоты, но сам по себе еще не создает красоты. Цивилизация притупляет человеческие инстинкты, побуждающие человека вкладывать стил в свои художественные произведения, но она их не уничтожает вовсе. Эти инстинкты действуют помимо нашей воли. В обществе вы отличаете одного человека среди всех других. Этот человек не обладает ни одной из ярких черт, составляющих красоту; его черты не отличаются правильностью; между тем, ваши взоры, притягиваемые таинственной силой, постоянно ищут его. Как ни слаба ваша привычка наблюдать, вы все же постепенно объясняете себе причины, заставляющие вас следовать этому инстинктивному влечению ваших глаз. Это, прежде всего, необыкновенная линия, гармония между скелетом и мускулатурой; это — весь облик, иногда неправильный, но это облик, к которому вы чувствуете симпатию или антипатию. Какой-нибудь один контур, особая форма костей, покрытых мускулами в согласии с этой формой, особое расположение волос на голове, характер сочленений, гармония между жестами и мыслью — все это занимает вас. Вскоре вы создаете себе определенное мнение о привычках, вкусах, характере этого человека. Вы видите его в первый раз, вы его не знаете, вы никогда с ним не говорили. Между тем, вы окружаете его целой романтической историей. Только одушевленные существа, в которых есть стил, обладают этой таинственной притягательной силой. Человеческая натура так часто бывает испорчена ложным воспитанием, духовным и физическим убожеством, что редко встретишь в человеке наличие стили. Но взгляните на животных: в них есть эта гармония, это полное соответствие между оболочкой и инстинктом, вдыхающим в них жизнь и движение. Поэтому можно сказать, что у всех животных, начиная от насекомого и кончая самым благородным из четвероногих, есть стил. У них вы не встретите ни одного фальшивого жеста, ни одного движения, которое не выражало бы ясно потребности или определенного намерения, желания или боязни. Животные не знают аффектации, манерности, вульгарности; независимо от того, красивы они или уродливы, они имеют стил, ибо в них живут лишь простые чувства и они идут к цели простыми и прямыми путями. Человек, и особенно человек цивилизованный, будучи весьма сложным животным, измененным воспитанием, которое учит его бороться с инстинктами, должен сделать, я бы сказал, ретроспективное усилие, чтобы найти стил, и Альцест прав, когда он предпочитает сонету Оронта следующие стихи:

Когда б король мне подарил
Париж, свой великий город*.

* Si le roi m'avait donné Paris, sa grand' ville.

Каждый согласится с Альцестом, но, тем не менее, это не мешает всяким Оронтам продолжать сочинять пошлые сонеты, а архитекторам покрывать свои здания украшениями, не имеющими ни смысла, ни стили.

Нам теперь стали чужды простые и искренние мысли, заставляющие художника вкладывать стил в свои замыслы. Следовательно, необходимо, по моему мнению, определить составные элементы стили и главным образом избегать двусмысленностей и пустых фраз, лишенных смысла и повторяемых с глубоким благоговением, которое большинство питает к непонятному. Нужно сделать идеи осязаемыми, придать им лицо, если желательно их распространить. Если мы хотим внушить понимание того, что такое стил в форме, нужно схватывать форму решительно и брать ее в ее простейших выражениях. Обратимся же к одному из примитивных искусств, которые прежде других вошли в обиход у всех народов, как отвечающие первой необходимости, — хотя бы искусство медника. Сколько лет понадобилось человеку для того, чтобы научиться тонкой ковке меди, чтобы сделать из нее листы и создать из этих листов сосуд, способный содержать жидкость, это нас мало интересует. Мы берем это искусство в тот момент, когда человек узнал, что если ударять по листу меди определенным способом, то можно его ковать и придать ему форму сосуда. Для достижения этого результата работник нуждается лишь в куске железа, служащем наковальней, и в молотке. Он может, таким образом, ударять по листу меди, изгибать его и из плоского ровного листа получать полое тело. Он оставляет плоское круглое дно у своего сосуда для придания ему устойчивости, когда он наполнен. Чтобы жидкость не проливалась, когда сосуд передвигают, он уменьшает его верхнее отверстие, а затем сразу расширяет его, чтобы из него удобнее было наливать жидкость; следовательно, самая естественная форма, подсказанная способом производства, — это форма, изображенная на рис. 21. Нужно иметь возможность держать этот сосуд, — работник при помощи заклепок присоединяет к нему ручки. Но так как сосуд нужно опрокинуть, когда он пуст, для того чтобы его просушить, работник заботится о том, чтобы эти ручки не переходили за верхний край сосуда. Таким образом, сделанный способами, заложенными в самом производстве, этот сосуд имеет стил: 1) потому что ясно показывает свое назначение, 2) потому что его изготовление обусловлено примененным материалом и способом производства, вытекающим из природы этого материала, 3) потому что полученная форма соответствует материалу, из которого сделан предмет, и его назначению. Этот сосуд имеет стил, потому что человеческий разум точно подсказал форму, отвечающую его назначению. Но сами медники отступают от правдивой и правильной линии из желания делать лучше и иначе, чем их предшественники. Появляется второй медник, который хочет изменить форму первобытного сосуда, чтобы соблазнить покупателя прелестью новизны; он делает несколько лишних ударов молотком и закругляет брюшко сосуда, который

все до тех пор находили хорошим (рис. 22). Действительно, форма нова, и весь город стремится приобрести сосуды, изготовленные вторым медником. Третий медник, видя, что закрутление брюшка медного сосуда нравится его согражданам, идет еще дальше и делает третий сосуд (рис. 23), и нет ему отбоя от покупателей. Этот последний мастер, потеряв из вида принцип, безрассудствует вволю: он присоединяет к своему сосуду увеличенные ручки и объявляет, что это последнее слово вкуса. Этот сосуд уже нельзя опрокидывать, чтобы стекала жидкость, не погнув при этом ручек, но все в восторге, и третий медник слывет за прекрасного мастера, совершенство-

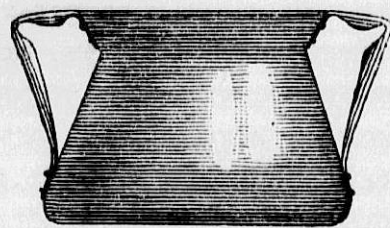


Рис. 21

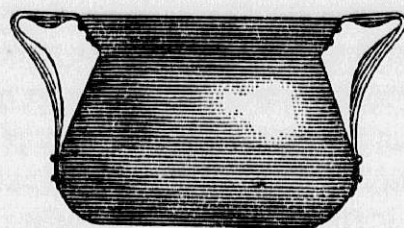


Рис. 22

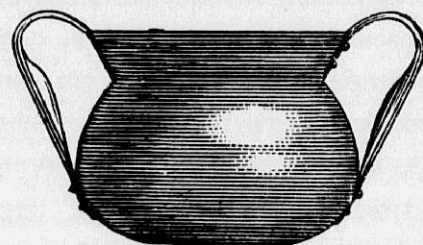


Рис. 23

вавшего свое искусство, тогда как он в действительности лишь отнял у формы присущий ей стиль и создал неуклюжий и сравнительно неудобный предмет.

Эта история медного сосуда приложима к стилю во всех искусствах. Искусства, перестающие выражать назначение, удовлетворять которому является их целью, природу примененного материала и способ его выделки, утрачивают стиль. Стиль архитектуры времен римского упадка и XVIII века заключается в отсутствии стиля. Можно говорить, поскольку это принято, о стиле искусств Византийской империи, о стиле царствования Людовика XV, но нельзя сказать: искусства Византийской империи, искусства эпохи Людовика XV обладают стилем, ибо их недостаток (если его считать таковым) заключается именно в пренебрежении стилем, поскольку они обнаруживают явное презрение к правдивой форме, соответствующей как самому предмету, так и его применению. Если бы римская матрона времен рес-

публики появилась в салоне, полном женщин, одетых в фижмы и кринолины, с напудренными волосами и целым сооружением из перьев и цветов на голове, то костюм римской дамы показался бы странным; тем не менее, ее одежда имела бы стиль, тогда как платья с кринолинами были бы в стиле того времени, но не имели бы стиля.

Мы нашли, мне кажется, всем понятную отправную точку для оценки стиля. Сказано ли этим, что стиль присущ одной единственной форме, и что, например, женщины, желающие, чтобы одежда их имела стиль, должны носить костюм матери Гракхов? Разумеется, нет. Как шелковое, так и шерстяное платье может каждое иметь стиль, но при условии, что фасон того и другого не искажает форм тела, что он не преувеличивает их нелепым образом, что он не стесняет движений и что покрой и шерстяного и шелкового платья соответствует особым качествам каждого из этих материалов. Во всем, что создает природа, всегда имеется стиль, потому что, как бы разнообразны ни были ее произведения, они всегда подчиняются определенным законам, неизменным принципам. Листок кустарника, цветок, насекомое имеют стиль, потому что они растут, развиваются, сохраняются по законам, логичным по самому своему существу. У цветка ничего нельзя отнять, потому что в его структуре каждая часть выполняет определенную функцию и принимает форму, отвечающую этой функции. Стиль заключается только в правдивости и прочувствованности выражения, а отнюдь не в неизменности формы. Следовательно, поскольку все существует лишь в силу закона, стиль может быть во всем. Я уже говорил, и еще раз повторяю, чтобы это не забывалось: споры об искусстве вращаются вокруг двусмысленных положений. В школах вам говорят: греческое искусство проникнуто стилем, этот стиль чист, т. е. совершенен, лишен примесей, поэтому изберите греческие формы, если вы хотите, чтобы ваше искусство имело стиль. Равносильно было бы сказать: тигр или кошка имеют стиль, поэтому нарядитесь тигром или кошкой, если вы хотите, чтобы вас находили стильным. Нужно было бы разъяснить, почему тигр и кошка, цветок и насекомое имеют стиль, и сказать: действуйте так же, как природа в своих творениях, и вы сможете вложить стиль во все, что родится в вашем мозгу. Правда, это не легко в условиях развитой цивилизации, которая затрудняется установить, что ей подходит, подчиняется традициям и предрассудкам скорее по привычке, чем по убеждению, находится во власти моды, пресыщена, полна скептицизма и мало пригодна для того, чтобы допустить искреннее выражение принципа; все же в этом нет ничего невозможного.

Доказывать, что высоко развитая цивилизация непременно должна исключать стиль в искусстве, — это, по-моему, весьма странная идея. Всегда можно придать искусствам элемент, необходимый для их расцвета и длительного существования. Для этого нужно прибегнуть к холодному рассудку. Поясню мою мысль. У первобытных народов ум художника может созда-

вать только произведения, обладающие стилем, ибо этот ум или это воображение действуют приблизительно так же, как природа. Появляется потребность или желание, и человек выбирает наиболее прямой путь и наиболее простые способы для удовлетворения того или другого. В этом случае стиль заключается в этом простом способе, примененном художником, стиль не зависит от человека. Но в году от рождества христового 1859, во Франции, мы уже далеки от этого. Едва мы научимся читать и писать, как нас уже заставляют переводить греческих и латинских классиков, как мы уже учим наизусть Корнеля, Буало и Расина. Нам старательно разъясняют красоты этих поэтов. Если мы умны, то мы понимаем даваемые нам объяснения, но не достоинства того, что нам показывают, и, таким образом, пропитанные этим образованием (которое, кстати сказать, я вовсе не хочу осуждать), сойдя со школьной скамьи, мы стараемся для выражения пришедшей нам в голову мысли прежде всего (если мы усвоили данное нам образование) представить себе, как Цицерон, Гораций или Буало выразили бы эту мысль, придав ей литературный или поэтический оборот. Таким образом, под влиянием нашего воспитания мы стремимся придать тому, что нам свойственно, стиль произведений, достоинства которых нас научили ценить. Но в области литературы все хотят,

«Чтобы всегда здравый смысл сочетался с рифмой»*,

так как все читают и большинство желает понимать то, что читает. Современный поэт или писатель, которому «небеса ниспослали таинственный дар», не забывая Цицерона и Вергилия, Расина и Вольтера, вскоре начинает чувствовать, что он должен выражать свои мысли, не пользуясь буквально формами и оборотами, принадлежащими этим авторам, но поступая так же, как они. Образование помогает настоящему писателю, не стесняя при этом его личного дарования, ибо руководителем ему служит общественное мнение. Но в искусстве архитектуры нам не приходится пользоваться этим пробным камнем, т. е. здравым смыслом. Публика смотрит на архитектуру подобно тому, как неграмотный смотрит на книгу. Он может любоваться ее переплетом и шрифтом, но это все. Книга может содержать самый тупой вздор, но это не трогает того, кто не разбирается в буквах. Лишенная, таким образом, оценки общественного мнения, наша молодежь питается античными произведениями и тем, что принято называть цветущими эпохами нового искусства. Мы едем в Рим, в Афины. Проникнутые прекрасными образцами античного искусства, виденными нами под лазурным небом, мы однажды упрям попружаемся в туман на берегах Сены, и нас просят построить по новой программе здание, подобного которому не существует ни в Греции, ни в Италии. Заметьте также, что если произведения Вергилия, Горация и Ци-

* Que toujours le bon sens s'accorde avec la rime.

церона дошли до нас полностью, без посторонних добавлений, то иначе обстоит дело с памятниками античной архитектуры, представляющими собой обезображенные обломки искусства, истинного содержания и смысла которых, их связи с обычаями и идеями воздвигших их народов не объяснит нам ни одна книга, ни одна лекция. Страсти и движения человеческой души, несомненно, одинаковы во все эпохи; но разве этим сказано, что у Наполеона I, например, были те же взгляды на вещи и на ему подобных, что и у Александра Македонского? Между тем, именно это различие во взаимоотношениях людей, различие в их идеях, оказывает и должно оказывать значительное влияние на искусство и на искусство архитектуры, в частности. Грек или римлянин мог связывать с известными формами определенные мысли, исчезнувшие для нас; формы, которые должны были появляться для того, чтобы напоминать о них, утратили уже свой былой смысл, поскольку эти идеи более не распространены.

Я вполне допускаю, что красота едина, что, как говорит один современный автор по поводу архитектуры, «добро есть истинная основа прекрасного». Но в таком случае нужно договориться о том, что такое добро. Для большинства людей добро заключается в привычном применении какой-либо идеи или формы, хотя эта идея или форма, может быть, и не хороша по сравнению с другими.

Иной образ действий находят хорошим, иной обычай добрым, потому что этот образ действий и этот обычай для нас привычны; по сравнению с другим образом действий или с другим обычаем, неизвестными нам, они могут быть дурны или по меньшей мере неудовлетворительны. Хорошо было плавать под парусами, когда сила пара была неизвестна; в наши дни этот способ, прежде великолепный, уже нехорош по сравнению с теми способами, которые предоставляет в наше распоряжение новая индустрия.

То же самое относится к идеям, системам, принципам, господствующим в искусстве. Но, по мере того как изменяются идеи, системы и принципы, в свою очередь неизбежно изменяются и формы. Мы восхищаемся кораблем, имеющим на борту сто орудий и благодаря своей оснастке использующим ветер в качестве движущей силы; мы признаем, что в это человеческое произведение, если принять его принцип, вложена удивительная сила ума, и его формы, так безукоризненно отвечающие своему назначению, кажутся нам прекрасными; они и в действительности прекрасны. Но как бы прекрасны ни были эти формы, с того дня как появляется сила пара, нужно их изменить, так как они не приспособлены для нового двигателя, а следовательно, они уже нехороши и, основываясь на только что приведенной аксиоме, уже не могут быть прекрасны в наших глазах. Поскольку в нашу эпоху, под давлением безусловной необходимости, мы подчиняем свои произведения этой необходимости, постольку мы способны снова найти стиль в искусстве, представляющем собой не что иное, как строгое применение принципа. Мы

строим общественные здания, лишенные стиля, так как хотим сочетать формы, унаследованные по традиции, с потребностями, уже не связанными с этими традициями. Морские инженеры, конструкторы машин, строя пароход или паровоз, не стараются подражать формам парусного судна времен Людовика XIV или почтового дилижанса; они послушно подчиняются продиктованным им новым принципам, они создают произведения, обладающие собственными характерными чертами, собственным стилем в том смысле, что в глазах всех эти произведения говорят о функции, в которой отсутствует всякая неопределенность. Паровоз, например, в глазах всех имеет свою определенную физиономию, придающую ему своеобразный вид. Ничто не может лучше этой тяжелой катящейся машины показать укрощенную силу, ее движения то мягки, то страшны, она то движется со свирепой необузданностью, то как бы дрожит от нетерпения под рукой маленького человека, пускающего ее в ход и останавливающего ее по своему желанию. Паровоз — это почти живое существо, и его внешняя форма служит лишь выражением его мощи. Следовательно, в паровозе есть стиль. «Это безобразная телега», скажут иные. Почему безобразная? Не выражает ли он характер своей грубой энергии? Не является ли он для всех законченным произведением, организованным, обладающим характерными особенностями, подобно ружью или артиллерийскому орудью? Нет иного стиля, кроме того, который составляет неотъемлемую принадлежность предмета. Парусное судно имеет стиль, тогда как пароход, который замаскирует свой мотор, чтобы походить на парусное судно, будет лишен стиля; ружье имеет стиль, но ружье, сделанное в форме арбалета, будет лишено стиля. И что же? Мы, архитекторы, с давних пор изготавливаем наши ружья, стараясь придать им как можно больше сходства с арбалетом или хотя бы с мушкетом; и найдутся серьезные люди, убеждающие нас в том, что, расставшись с формой мушкета с колесным замком, мы превратимся в варваров, что искусство погибнет, и останется лишь посыпать пеплом главу.

Оставим эти метафоры. Вот римская постройка эпохи расцвета (рис. 24), т. е. эпохи, когда греки были призваны строить римские здания: это стена круглой целлы в храме Весты на берегу Тибра. Колонны этого храма монолитные, мраморные, а стена целлы с наружной стороны облицована тем же материалом; но в то время мрамор был в Риме достаточно редким материалом, чтобы его не расточать. Эта стена состоит из тонких слоев мрамора А, чередующихся с облицовкой В, также из мрамора, за которой из соображений экономии уложены куски травертинского известняка С. Все эти части соединены железными скобами. Внутри здания эти слои травертина были покрыты раскрашенной штукатуркой. Итак, вот стена, простая стена, конструкция которой обладает стилем. Эти расположенные на известном расстоянии один над другим плоские горизонтальные слои кладки, служащие связью облицовки со стеной, эти швы, открыто обнаруживающие форму каждого

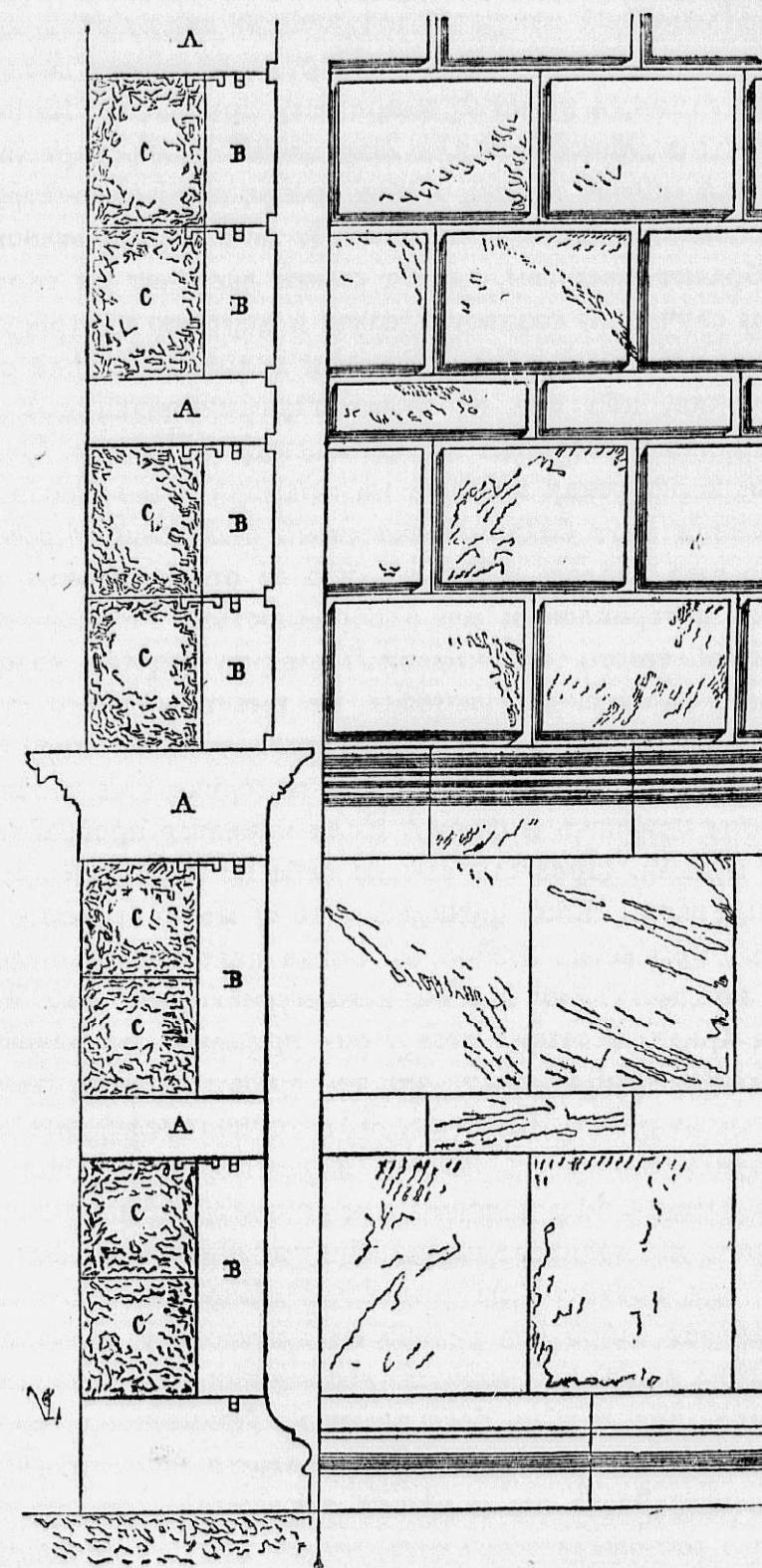


Рис. 24

куска и конструктивные приемы, без труда образуют декоративное целое, полное стиля, ибо глаз сразу улавливает его прочную, обдуманную структуру. Плененный изящным и прочным видом этой простой облицовки стены, архитектор, вернувшись в Париж, пожелает воспроизвести ее. Но он строит из камня, а не из мрамора, ему присылают из карьеров слои одинаковой высоты и длиной в 1 или 2 м; займется ли он распиловкой этих крупных блоков на мелкие куски, чтобы воспроизвести конструкцию, обусловленную небольшими размерами камней, или же, довольствуясь видимостью, он изобразит швы там, где на самом деле нет ни слоев, ни соединений? В первом случае он создаст плохую и дорогую постройку, во втором случае он создаст каменный обман. В том и в другом случае его постройка будет лишена стиля, ибо она не будет гармонировать с природой примененных материалов и способом их применения в Париже. Отдельная римская монолитная коринфская колонна из мрамора или гранита имеет стиль, ибо глаз, охватывая этот большой каменный блок сверху донизу и не замечая ни одного шва кладки, понимает, что ее ответственная функция прекрасно выявлена материалом и его однородностью. Но коринфская колонна, состоящая из обычного типа каменной кладки, подобно колоннам в церкви Мадлен или в парижском Пантеоне, не имеет никакого стиля, так как глаз испытывает беспокойство при виде столь тонких опор, состоящих из нагромождения небольших камней. Меняя материал или способ его применения, вы должны изменить и форму. Если меняется программа, то необходимо изменить и план. Профиль сам по себе не имеет стиля; он обладает стилем лишь благодаря своей функции и тому месту, которое он занимает. Римляне хотя и стоят ниже греков, но когда дело касается придания стиля какому-нибудь предмету, они все же неизмеримо выше нас. Так, например они строят ряд аркад, несущих стену, они придают клинчатой кладке арок подобающую мощность и акцентируют эти арки обломами, подчеркивающими их толщину и мощность (рис. 25, А), иначе говоря, они обрабатывают наружные стороны клинчатых камней и резные украшения профилируют только на этих камнях. Мы находим эти аркады весьма красивыми, мы хотим создать такие же архивольты, но, будучи варварами, мы их отесываем подобно тому, как показано на рис. 25, В. Спрашивается, что же в таком случае представляет собой эта резьба на архивольте, выполненном из выступающих кругом клинчатых камней, уложенных, как показано на рисунке. Это не что иное, как грубая бессмыслица. Архитектор говорит публике: «Вы восхищаетесь римскими аркадами такого-то здания? Я их тщательно скопировал, восхищайтесь же и моими аркадами!» Но публика не восхищается; она не в состоянии объяснить, почему; она не знает, что такое арка с отесанной наружной стороной, что такое кладка арки с выступающими наружу клинчатыми камнями; что-то ее беспокоит в этой кладке, не гармонирующей с украшениями, она отворачивается, чтобы любоваться римской

конструкций, — и она права. Нужно сказать, что римляне первые забыли эти истинные принципы стиля, но ведь не в этом мы должны им подражать.

В наши дни стиль покинул искусство, чтобы найти убежище в промышленности; но он мог бы вернуться к искусствам, если бы мы захотели вложить в их изучение и в их оценку немного того рассудка, которым мы умеем пользоваться в вопросах материальной жизни. Между тем, происходит обратное: чем больше наш ум склонен к рассуждениям, когда дело касается промышленности, тем больше он впадает в заблуждение в вопросах искус-

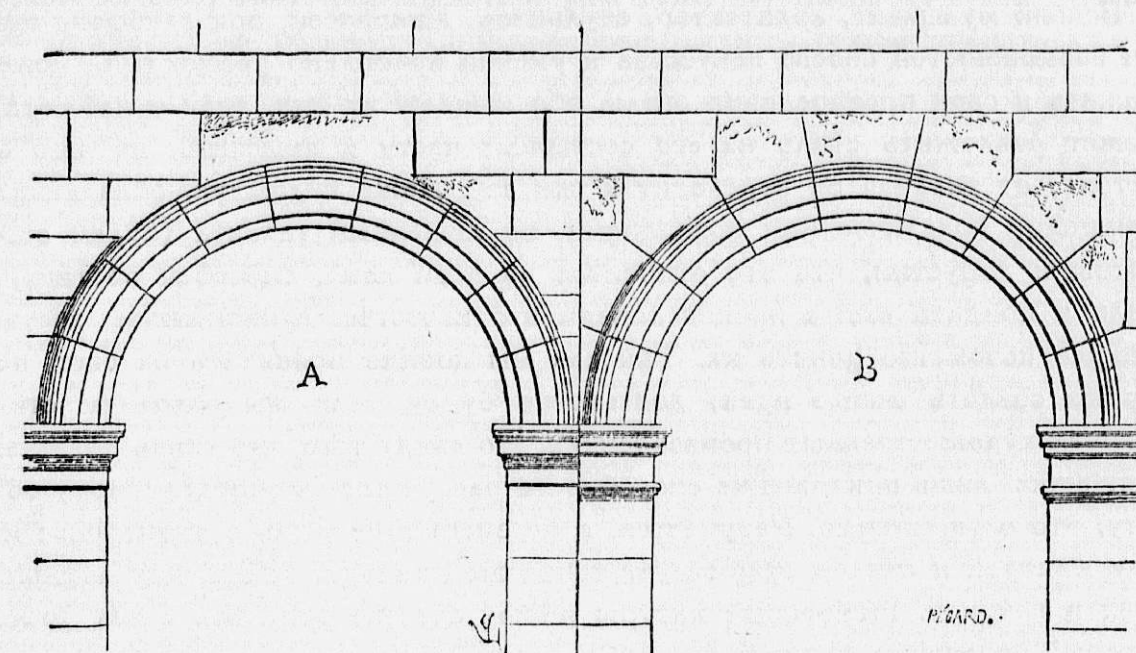


Рис. 25

ства. При изготовлении машин мы придаем каждой части, входящей в их состав, подобающую мощность и форму; мы не добавляем ничего лишнего к тому, что необходимо для выявления функции, тогда как в нашей архитектуре мы нагромождаем без всякого смысла формы, взятые тут и там, результаты противоположных принципов, и называем это искусством. Я часто слышу жалобы архитекторов на то, что крупная промышленность стремится задушить искусство, на то, что специальные школы прикладных наук захватывают область школы изящных искусств. Но кто виноват? Пусть архитекторы научатся рассуждать о работе, к которой они призваны, пусть они прилагают аналитические методы к произведениям своего искусства, пусть они перестанут думать, что стиль заключается в добавлении к фасаду греческих колонн или готических башенок, не будучи при этом в состоянии указать причину применения этих форм, — и тогда они скоро вернут искусству ту территорию, которую оно теряет с каждым днем. Для достижения этого результата, столь желанного, я бы сказал, столь необхо-

димого для истинного прогресса в искусстве, нужны, правда, мужество, упорство, убежденность; нужно отбросить без всяких колебаний и ложного стыда банальные понятия, которые с самого детства преподносят нам как законы, нужно составить собственное суждение и руководствоваться им постоянно. Нужно стараться поступать, как греки: они ничего не изобрели, но они все преобразовали. Пусть в своем восхищении мы не ограничимся копированием их произведений и не уподобимся писцу, снимающему копию с рукописи, не читая ее; прочтем книгу, вникнем в ее содержание, прежде чем списывать буквы.

Всякий музыкант, архитектор, скульптор, живописец, при глубоком знании возможностей своего искусства и умении правильно рассуждать, может вложить в свои произведения стиль, ибо каждый из них, зная и наблюдая, сможет разложить стиль на его составные части и выяснить, из чего он состоит; от анализа он переходит к синтезу. Даже художник, обладающий солидными практическими познаниями, но лишенный таланта (будем осторожны и допустим, что это относится ко всем нам), способен постигнуть стиль и придать своим произведениям это качество, единственное, заставляющее потомство ценить их. Так как мы поздно появились на свет, нам трудно создать новые идеи; достаточно будет, если мы сохраним стиль в наших художественных произведениях. Но ввиду того, что стиль представляет собой лишь приложение способности рассуждать к определенному объекту, это осуществимо. Разумеется, я не смешиваю стиль с «манерой»; между манерой и стилем существует такая же разница, как между аффектацией и грацией. Некоторые натуры имеют счастье родиться с тем даром, который называют грацией. Но наблюдение, привычка к прекрасному и добродетели, представляющие собой не что иное, как вкус, способствуют тому, что человек вкладывает грацию во все, что он делает и говорит. Манера — это поверхностное подражание стилю, но не его понимание.

Все художники нашего времени, и архитекторы в частности, имеют, по моему, слабость воображать себя одаренными гениальностью. По крайней мере своими поступками они заставляют это предположить. Когда они творят, то за вдохновение принимают смутные порывы воображения, чрезмерно насыщенных воспоминаниями, но лишенного убежденности, и поэтому они создают чудовища. Эклектизм хорош только тогда, когда он подчиняется здравому уму, уверенному в своих знаниях и обладающему твердо установленными принципами. Если эклектизм захватывает нерешительный ум, не успевший усвоить принципы при помощи разумного изучения искусства, то эклектизм становится злом; ибо в таком случае он непременно исключает стиль, поскольку он, допуская все возможные виды выражения, не умеет подчиниться одному единственному. Египетская, греческая, византийская, римская, готическая архитектуры обладают стилем; но выражения стиля различны в каждом из этих искусств, ибо каждое из них исходит из различных

принципов. Каким же образом, не имея твердо установленного принципа, вы сможете вложить стиль в ваши произведения? Легко сказать: «Берите повсюду, складывайте по ящикам в ваш мозг все, что вам кажется хорошим и затем... затем... творите!» — Но у меня нет руководителя, вы меня не учили пользоваться моим рассудком, все ящики моего мозга открываются одновременно и подбрасывают под кончик моего карандаша египетские и греческие храмы, римские сводчатые сооружения, архитравы и арки, стрельчатые и круглые; вы мне сказали, чтобы я черпал повсюду: это хорошо, когда нужно собирать и запоминать, но когда нужно создавать, что мне делать со всем этим? Как начинать, как кончать? Среди всех этих хороших вещей где самые лучшие, где те, которые должны господствовать над остальными? Если же мы привыкли действовать рассуждая, если мы владем принципом, всякая творческая работа возможна, даже легка, и идет правильным ходом, методически, давая в результате если не шедевры, то хорошие, достойные произведения, которые могут обладать стилем. Я не знаю, посещает ли музыкантов, поэтов и художников внезапное вдохновение, диктующее им сонату, оду или картину: я склонен не верить этому на том основании, что ни один гениальный музыкант, поэт или художник ничего не сообщал нам об этих откровениях. Священный огонь не загорается сам собой, — чтобы он запылал, нужно собрать топливо, сложить его в очаг и раздувать, иногда долго раздувать, пока удастся добиться первых проблесков пламени. Тогда, действительно, если все было хорошо подготовлено в очаге, этот огонь начинает постепенно согревать вас, он светит, он сверкает, он вас обжигает, но, повторяю, для этого нужно потрудиться. Когда архитектору поручено построить сооружение и дана неясная программа (как все письменные программы), то он сам должен сначала привести в порядок этот первичный материал. Нужно удовлетворить различным запросам и различным служебным назначениям; он их изучает в отдельности, он не должен думать об архитектуре, т. е. об оболочке этих различных служебных помещений, он наивно довольствуется простым размещением всего по местам; в каждой части этой программы он замечает главную точку и выделяет ее; его сложная, запутанная работа мало-помалу упрощается (ибо простые мысли приходят последними). Вскоре он пробует соединить части, изученные по отдельности, он снова упрощает; но эта простая сводка изученного материала его не удовлетворяет, он чувствует, что этому телу недостает единства, швы заметны, они неуклюжи. Он ищет снова, переставляет направо то, что было слева, вперед — то, что был опозади, сто раз меняет расположение частей своего плана. Затем (я полагаю, что это добросовестный архитектор, любящий свое искусство и требовательный к самому себе) он сосредоточивается, откладывает в сторону листы, покрытые чертежами; внезапно ему кажется, что он видит в программе основную, главную идею (заметьте, что никто ее туда не вкладывал). Все становится ему ясным:

вместо того чтобы заниматься деталями своего проекта с целью притти к комбинации ансамбля, он совершает обратную операцию; он узрел здание, он увидел, как различные служебные помещения должны подчиниться общему плану, объединяющему все. И тогда эти части, планировка которых мучила его ум, занимают свое естественное место. Когда найдена главная идея, второстепенные идеи приходят в порядок и появляются в нужный момент. Архитектор овладел своей программой, она у него в руках, он ее систематически переделывает, он ее дополняет и совершенствует. Но если он во время этого труда вспомнил об ордерах, о греках или римлянах, о Пьере де Монтеро или о Мансаре, то он пропал, — он утонет в своих воспоминаниях. Что будет, если он с самого начала задумает взять один кусок из Пантеона, другой — из терм Каракаллы, из Сент Шапель или Инвалидов? Нет, эти памятники прошлого его не занимают. Его план найден, его сооружение рисуется его уму; он видит, как он его строит, основная идея плана повторена в фасаде. Требования статики и конструктивные средства подсказывают ему наружный вид здания. Нужно найти форму, он не хочет, чтобы его обвинили в подражании архитектуре римлян, Людовика XIV, Людовика Святого или Франциска I; он в большом затруднении. Он делает наброски на бумаге... «Нет, это похоже на такое-то здание... Нет, этот ордер напоминает такой-то портик... Нет, эти окна похожи на окна такого-то дворца... Оставим все это; моя конструкция, моя постройка, мои статические решения, вот они; запомним точно, что именно они мне диктуют». И тогда под его рукой образуется что-то вроде каркаса, костяка; внутренние помещения выявляются снаружи, идея плана открыто выступает в фасаде; она указывает те части, которые нужно украсить, и те, которыми нужно пожертвовать. Вот как творит архитектор. Здесь уже начинается настоящая роль художника, ибо недостаточно, чтобы архитектор обладал точным умом, чтобы мысли его были ясно выражены, — нужно чтобы это выражение было облечено в красивую форму, необходимо привлекать взоры и нравиться, если хочешь быть понятым. Художник, внимательно наблюдавший, пассивное воображение которого собрало многочисленные образцы, выбранные и расклассифицированные с разбором, понял, что во всех искусствах, включая архитектуру, имеется лишь ограниченное число способов передачи идей; он понял, что сильные эффекты достигаются весьма простыми приемами, использующими основную мысль; что в архитектуре имеются лады, как в музыке и поэзии, что нельзя безнаказанно освободиться от законов, продиктованных человеческим чувством, законов, являющихся для глаз тем же, чем мораль для души, т. е. естественным регулятором, не зависящим от различных форм цивилизации; что заслуга художника заключается в соблюдении этих законов без воспроизведения уже использованных форм, и что в конце концов эти законы не зависят от той или иной формы. Позднее я вернусь к этому столь важному элементу в искусстве — к правилам, про-

диктованным чувством формы. Сейчас я удовольствуюсь тем, что проследил за работой архитектора в ее первой стадии, до того момента, когда для продолжения его поисков стиля ему уже недостаточно иметь твердые, упорядоченные мысли и уметь их ясно выражать.

Посмотрим теперь, как греки, всегда остающиеся нашими учителями во всем, поступали в тот момент, когда античное искусство при своем закате было лишь бледной копией самого себя; как они были и на этот раз основателями искусств на Западе и как они сумели преобразовать римское искусство, распространившее свое господство по всей территории Европы и части Азии.

Римляне, при последних императорах до Константина, уже имели определенную тенденцию перенести центр империи на Восток. В Греции, на берегах Босфора, в Сирии, до самого Ирана, они построили большие города, воздвигли дворцы и общественные сооружения, каких никогда не было даже в самом Риме. В этих странах они постепенно привыкли к азиатской роскоши, и если они в политическом отношении были повелителями восточных народов, то сами они испытывали влияние художественных вкусов последних. Окончательно утвердившись в Византии, римляне нашли там элементы возрождавшейся культуры; если они и не стремились к этому возрождению, то по крайней мере ему не противились. Языческие обряды заменялись новыми обрядами. Словом, все способствовало новому возрождению, как одной из самых блестящих эпох в искусстве. Между тем, до этого времени христианство, то преследуемое, то терпимое, не имело собственного искусства. Оно жило языческим искусством, пользуясь предоставляемыми ему зданиями и не пытаясь придавать им особой формы или расположения. В качестве места объединения верующих римская базилика была и должна была быть наиболее подходящим зданием для христианских собраний, и, мне кажется, можно сказать, что расположение римской базилики, хотя она была и гражданским сооружением, оказало влияние на порядок первых открытых христианских церемоний. Как бы то ни было, — вопрос этот не входит в предмет нашего обсуждения, — христиане и не хвастали тем, что имеют свое особое искусство, и находили для себя удобным пользоваться для постройки и украшения своих религиозных и частных зданий архитекторами, скульпторами и живописцами, бывшими у них под рукой. Дом римлянина, поклонявшегося Христу, ничем не отличался от дома римлянина, поклонявшегося Юпитеру: и у того и у другого были рабы, законная супруга, занимавшая отдельные покои со своими служанками и с детьми; и тот и другой проводили большую часть дня в общественных местах, которые оставались одними и теми же, за исключением церкви у христианина и храма у язычника. Для того чтобы христианство приобрело влияние на искусство, нужно было, чтобы это влияние сначала распространилось на нравы и обычаи частной и общественной жизни; между тем, христианство не внесло существен-

ных изменений в нравы и обычаи латинян, тогда как, наоборот, у греков, весьма восприимчивых к философским и религиозным идеям, оно глубоко потрясло умы, подало повод к бездне писаний и дискуссий, до такой степени увлекавших всех, что даже римские императоры, живя среди греческого населения, скоро стали принимать участие в защите той или иной ереси или догмата, подвергавшихся нападкам, нарушая этим мудрые традиции империи.

Тогда-то новая религия и стала приобретать влияние на искусства. Подобно тому как велись споры об отдельных тезисах учения, стали спорить и об изображении божественных особ и святых; оно оспаривалось или одобрялось; одобряя эти изображения, стали требовать, чтобы они были условными, чтобы церковь канонизировала определенную освященную форму. Императоры вмешались в эти споры различных школ и канонов так же, как они вмешивались и в богословские диспуты. Они уже далеко ушли от Антонинов. В то время Запад был захвачен варварами, римские сооружения, усеивавшие земли Галлии, Италии и части Испании, были разрушены или разграблены, и на несколько веков в этих странах, некогда покрытых могущественными и цветущими городами, наступила непроглядная ночь.

В Византии императоры, отныне отказавшись от всякого влияния на западные дела, жили среди роскоши, разделяя, как я уже говорил, изменчивые вкусы тех греческих племен, среди которых они обосновались. Между тем, искусство претерпевало изменения: римляне принесли с собой своды на берега Босфора, возможно даже, что своды утвердились там уже до них, а они лишь принесли с собой способы их возведения. Что касается их архитектуры (которой, впрочем, как мы убедились, римляне придавали мало значения), они предоставили грекам распоряжаться по-своему. Греки же, всегда утонченные, постепенно внесли в нее значительные изменения. Прежде всего, они расстались с римскими ордерами, состоявшими из колонн с полным антаблементом, и стали применять колонну лишь в качестве жесткой опоры, несущей уже не архитравы, но арки; скоро они перестали применять коринфские и смешанные капители, не имевшие вверху достаточно широкой площадки для расположения на них пят этих арок и казавшиеся слишком хрупкими и ажурными для тяжести конструкции. Поэтому греки расширили капитель, увеличили ее абак и покрыли ее лицевые поверхности тонкими, слабо выступающими скульптурными украшениями, которые не могли уменьшить ее прочности. Стремясь к поражающим эффектам, к невиданному в архитектуре затеям, они задумали поставить полусферический римский свод на четыре опоры при помощи парусов и сделали попытку, как в конструкции св. Софии, придать куполам, как бы подвешенным, таким образом, только на четырех устоях, невиданные до тех пор размеры. Юстиниан, которому приписывают постройку этой колоссальной церкви, весьма интересовался работами и каждый день посещал строительство. Когда купол,

однажды уже обрушившийся вскоре после своего завершения, был, наконец, окончательно установлен на паруса, Юстиниан, как говорят, воскликнул: «Слава Господу, удостоившему меня завершить это дело! Я тебя победил, Соломон!» Не важно, были ли эти слова, действительно, произнесены Юстинианом, но весьма важно, что современные ему историки приписали их ему, ибо это свидетельствует о переменах, совершившихся в умах властителей империи. В Риме, насколько нам известно, ни один из императоров не проводил время на строительной площадке среди рабочих, и ни один из них во всяком случае не считал постройку здания важным делом своей жизни. Древние греки восхваляли свои сооружения и гордились ими. Но римляне никогда не говорили о своих, — они довольствовались их постройкой и использованием.

Итак, новый дух овладевает умами на Востоке в VI веке; он чужд латинскому духу и ведет свое начало от греческой хвастливости; эта склонность к гиперболам в оценке произведений искусства оказала значительное влияние на развитие этого искусства, — влияние, давшее неожиданные результаты несколькими веками позднее. Отметим, что в Византии римское искусство, обновленное греческим элементом, долгое время процветает и пускает ростки, различные направления и распространение которых я постараюсь показать. Все знают о многочисленных ересь, возникших в лоне самой церкви вскоре после признания христианства государственной религией империи. Один из руководителей еретиков, Нестор, епископ Константинопольский, был изгнан в 431 году. Он принужден был удалиться в город Панополис, на правом берегу Нила, в сопровождении свиты из многочисленных учеников, окружавших его и возмущавшихся несправедливым, по их мнению, принесением его в жертву ради св. Кирилла. Эти еретики вскоре были гостеприимно приняты последователями Магомета, так как последние нашли среди этих изгнанников людей, обладавших познаниями в области греческой античности, любивших искусство и посвятивших себя известным в то время наукам. Они, по всей вероятности, использовали их для художественных работ, к которым приступили, обосновавшись по соседству с провинциями, входившими в состав Восточной империи, ибо в то время среди магометан, которые все были воинами, выходцами из пустыни, не было ни художников, ни ремесленников.

И действительно, начиная с V века, одна из ветвей этого дерева, выросшего из греческих и римских искусств, расцвела в Азии, в Египте, в Аравии, на севере Африки и должна была скоро дотянуться до южных стран Западной Европы. Византийские императоры сохранили за собой в Италии, после нашествия варваров, только экзархат. В Равенне, начиная с середины VI века, т. е. вскоре после сооружения собора св. Софии, они построили церковь св. Виталия. Это была, пожалуй, единственная вежа византийского искусства, поставленная на итальянской почве. В течение VIII века Лев

Исаврянин, провозглашенный в 717 году восточным императором, впад в ересь иконоборцев, издал несколько эдиктов об уничтожении икон. Он дошел до такого фанатизма, что преследовал людей, занимавшихся изучением искусств, закрывал богословские школы, сжигал библиотеки. Живописцы и скульпторы нашли убежище на побережьях Италии и распространились по всей стране. Среди этих-то изгнанников Карл Великий нашел художников, которые должны были помочь ему в распространении возрождения, о котором он мечтал. Византийское искусство проникало этим путем на Запад, тогда как при посредстве арабов, постепенно распространившихся вдоль африканского побережья, оно через Испанию проникло до крайних пределов Западной Европы.

Итак, арабы, последователи Магомета, лишь продолжали развитие искусства, занесенного несторианами. Восточная империя, жившая под угрозой нападения, ослабленная в VIII веке, распространяла, таким образом, помимо своей воли, влияние своих искусств в латинской Европе, впадшей в состояние полного варварства. Между тем, римская архитектура, столь многочисленными остатками которой сохранились в Италии и в Галлии, противодействовала этому чужеземному влиянию с большим или меньшим успехом. В Италии древний латинский дух лишь с трудом мирился с византийскими новшествами. Даже в Галлии римские традиции были еще достаточно сильны, так что византийский элемент мог их лишь изменить, но не уничтожить.

Я не собираюсь читать курс истории архитектуры, я хочу лишь окинуть взглядом положение искусств в Европе и части Азии в тот момент, когда античные традиции подвергаются коренному изменению как по духу, так и по формам. Мне кажется бесполезным исследовать здесь, за отсутствием сохранившихся памятников и достоверных текстов, обладали ли вестготы и лангобарды собственным искусством*; как бы остроумны ни были гипотезы на этот счет, это все же лишь гипотезы, и я воздержусь от приведения хотя бы одной из них. К тому же, зачем поворачиваться спиной к свету? Искусство древних латинян нам хорошо известно; византийское греческое искусство оставило заметные следы во многих местах Европейского материка; продукты смешения этих искусств стоят перед нами, они обнаруживают все

* Вот что говорит Григорий Великий о лангобардах: „Где бы ни появились лангобарды, мы видим лишь скорбь, мы слышим лишь стенания; города, замки, села разграблены, земли опустошены“ Леонс Рейно (Leonce Reynaud) в своем трактате об архитектуре, повидимому, смешивает лангобардов с населением, позднее получившим название ломбардского и бывшего лишь одной из латинских народностей, завоеванной лангобардами. И здесь недоразумение. Лангобарды и не думали воздвигать церквей, — они их лишь разрушали. Немногие церкви, построенные в северной Италии во время владычества лангобардов, были сооружены трудами латинского населения, сохранившего корпорацию мастеров-каменщиков (*magistri comacini*) в тяжелые времена нашествия варваров.

свои составные элементы; зачем же приписывать варварскому народу влияние на искусство, влияние, которое возможно только на основе длительной традиции? Варварский народ, каким бы умным мы его ни считали, может иметь искусства лишь тогда, когда он становится цивилизованным; цивилизованным же он становится только в результате продолжительного усвоения практики искусств, которой он научился у своих соседей или которую он нашел на завоеванной им почве; обучаясь таким образом, он придает новый вид тому, что послужило ему образцом, но он не изобретает ничего нового; он даже прилагает все усилия к тому, чтобы насколько возможно приблизиться к этим образцам, и если он их искажает или копирует их неумело, то он делает это невольно. Я не знаю в северной Италии ни одного памятника, который можно было бы приписать лангобардам; но если бы такой памятник и существовал, я все же взял бы на себя смелость утверждать, что он либо похож на латинское сооружение, либо близок к византийским зданиям; единственное, что могло бы сообщить ему варварский — в античном понимании этого слова, т. е. чужеземный — характер, это та аляповатость, с которой переданы черты образца. Лангобардских памятников не существует, но зато имеются постройки, воздвигнутые вестготами, которые оставили блестящий след в первые столетия средневековья. И что же? Эти постройки — не что иное, как грубо исполненные римские сооружения. Настойчиво искать действительного влияния варваров, кто бы они ни были, рядом с латинскими традициями и памятниками, усеивавшими еще в то время земли Италии, Галлии, рядом с греческим византийским искусством, излучавшим тогда яркий блеск, — равносильно утверждению, что развитию ренессанса в Италии XV века способствовали швейцарцы или вестфальцы.

Но я считаю излишним останавливаться на этом вопросе, выдвинутом много лет тому назад, решенном в отрицательном смысле на основе фактического материала и не так давно неизвестно почему поднятом вновь. В политической истории народов иногда пытались утверждать, что наиболее значительные события, оказавшие огромное влияние на судьбу этих народов, были вызваны ничтожными причинами; я вообще мало верю этой теории, но в приложении к истории искусств я ей не верю нисколько. Движение искусств совершается медленно, последовательно, логически, великие результаты являются продуктом значительных усилий, правильно и последовательно примененных, продуктом продолжаемых или возобновляемых традиций, следы которых легко найти, если только захотеть. Если в политике бывают скачки, резкие повороты, то в искусстве их не бывает никогда, в особенности в архитектуре. Народ иногда создает новые законы, меняет одну религию на другую, потому что закон представляет собой не более, как написанный текст, а религия основывается на догматах, которые в данный момент принимаются цивилизацией, тогда как искусство, и в особенности архитектура, связаны главным образом с нравами, традициями, материаль-

ными привычками, с ремеслами и с процессами, которые никакая человеческая сила не может изменить без предварительного изучения и осторожного нащупывания почвы. Европа становится христианской, но долгое время сохраняет еще древние нравы и обычаи и, следовательно, древнюю архитектуру; нужно, чтобы христианство сначала изменило нравы; больше того, нужно, чтобы поток варваров наводнил на несколько веков земли Италии, Галлии, Испании, чтобы исчезли римские традиции, прежде чем оказывается возможным заложить фундамент нового искусства, причем и этот фундамент опирается на обломки римских искусств. Нужно главным образом, чтобы идеи, направляющие цивилизации, приняли новое направление. В Византии выродившийся римский дух поглощается греческим, более деятельным и более пригодным для восприятия христианства. На Западе христианство встречает новых людей — варваров; оно может преобразовать их быстрее и с большей легкостью, чем это удалось бы сделать со старым римским строем.

Если мы захотим теперь вернуться к литературе и искусствам, то нужно обратиться к Византии или по крайней мере к влияниям, исходящим из Восточной империи. Следовательно, тот же древний греческий дух есть один из первых элементов, на которые первоначально опирается средневековье. Но, как я уже говорил в своих первых беседах, греческий гений существенно отличается от римского; грек рассуждает, спорит, беспокойно ищет, рассматривает идеи со всех сторон и не останавливается окончательно ни на одной; его совершенный интеллект подсказывает ему опасность этого непрерывного волнения умов; поэтому, когда грек привязывается к какой-нибудь материальной вещи, к какой-нибудь форме, он провозглашает ее непреложной. Споря о таких неосязаемых предметах, как философия, как религиозные догматы, византийские греки в то же время стремятся придать пластическим искусствам освященную форму, — странное противоречие, своеобразная борьба между инстинктом и разумом этого народа. Его инстинкт принуждает его к стабилизации материальной красоты для того, чтобы не утратить ее традиционных форм, между тем как его ум влечет его к прохождению всех путей в интеллектуальной области. Одной ногой — в Азии, другой — на Западе, грек одарен двойной способностью: он заботливо охраняет красоту в искусстве, незыблемую красоту; если нужно, он охраняет ее силой и одновременно открывает новой эпохе необозримые области науки, диалектики и исследования нравственных проблем. Он остается античным в художественной практике, по умственному складу он — человек нового времени. Греки, подобно всем народам, ставшим во главе цивилизации, всегда были склонны к борьбе с ближайшими из господствующих влияний. Так в древности греки, вклинившиеся в гущу инертных азиатских народов, вскоре стали воплощением движения — движения интеллектуального, движения философского, движения торгового, движения в искусствах. Когда же, на-

оборот, в их среде утвердилась политическая власть римлян, им уже не приходилось опасаться расслабляющего влияния Востока. Громадные пространства Востока были подвластны империи; но Запад, наоборот, впал в разруху, варварство, беспросветный мрак, он угрожал цивилизованному миру, — опасность надвигалась с этой стороны. И вот греки, ставшие некогда, в древности, людьми Запада перед лицом восточной косности, становятся людьми Востока перед лицом западного варварства, как бы для того, чтобы спасти завоевания цивилизации, человеческого ума и искусства, делая их, в свою очередь, неподвижными.

Греческий народ, в силу ли его инстинкта, в силу ли его расчетливого ума, нужно признать великим родоначальником европейской цивилизации как в античной древности, так и во времена христианства. Итак, когда в Европе господствовали варвары, т. е. с V по XII век, греки были ревнивыми, непреклонными хранителями наук, искусств, ремесел, не позволяя даже в своей среде изменять что-либо в этом священном наследии, как будто во время этого начального пробела в истории Европы они задумали донести его неприкосновенным до более благоприятной эпохи. Этот народ, со времен Августа до Константина толкавший искусство в сторону прихотей и фантазии, казалось, забыв, в чем именно заключается стиль, народ, увлекавшийся все более и более изысканным и чувственным выполнением, — этот народ, говорю я, с того момента, как он оказался лицом к лицу с варварами, не ограничивается тем, что удерживается, не скатываясь дальше по пути, ведущему к упадку, — он делает последнее усилие, достойное восхищения, и возвращается к чистым источникам; он снова приходит к первоначальным образцам, он воссоздает эти образцы в соответствии с духом времени, он их окончательно устанавливает, он пользуется остатками могущественной организации Римской империи, чтобы воспретить их изменение в своей стране. Подобно тому как император остается на Востоке верховным жрецом (Pontifex Maximus) нового культа, так же, как он был им в Риме при древнем культе, этот император становится главой религии, главой искусства, объявленного незыблемым, как догмат. В этом благоговейно охраняемом наследии Запад черпает в течение нескольких веков семена своих искусств, наук, ремесел, и когда эти семена пустили ростки, Восточная империя, ослабленная самой своей неподвижностью, одряхлевшая, распущенная, в свою очередь, гибнет в потоке варварства. Поистине, в этом мире народы, как и отдельные люди, имеют свою жизненную задачу и, выполнив ее, должны исчезнуть.

Я попытался в нескольких строках очертить роль греческого искусства в первые столетия средневековья; нужно разъяснить влияние этого искусства, его распространение на Западе, показать, как развиваются новые искусства и в каком направлении. Я только что говорил, что византийские греки повернули вспять после утверждения в их стране империи, что они

оставили прежний свободный путь, которым они шли со времен Перикла, чтобы замкнуться в освященные формы перед лицом западного варварства. Ни один народ не понимал лучше греков, что такое стиль в искусстве; у них это было инстинктивным чувством, но еще более это было результатом работы рассудка.

Со времен Перикла и после пелопоннесских войн греческое искусство, сохраняя свои изумительные приемы выполнения, неудержимо стремилось к реализму. Вскоре, поглощенные непреодолимой силой Рима, греки сделались поставщиками развлечений, артистами, укротителями римского колосса. Тотчас же поняв, что если они могли когда-то покорить и удержать Восток, то перед политической организацией римлян они бессильны, они примирились с ролью распространителей искусств, философии, литературы среди своих суровых покровителей. Но, отдавая им то, что у них было наиболее ценного, они утратили на службе у своих хозяев, довольно-таки равнодушных к искусствам, тот тонкий аромат, который распространяется только в благоприятной среде. Варвара нельзя приручить (а для греков римляне были варварами), не становясь самому отчасти варваром, и горе художникам, выбравшим себе покровителя, чуждого искусствам!

Итак, греки, будучи умными людьми, не стали заниматься обсуждением вопросов стиля с римлянами, ибо они чувствовали, что те не поняли бы их, но взяли на себя выполнение их строгих заданий, довольствуясь ролью декораторов; их усилия были направлены лишь на удовлетворение пышного вкуса своих властителей; они старались по возможности очаровать их блестящим, если не тонким, выполнением. Что делать под управлением римлян? Повиноваться и стараться самому превратиться в римлянина. Но когда христианство стало религией империи, утвердившейся в Византии, греки снова встали во главе искусств. Сохраняя в римской архитектуре то, что в ней принадлежало римлянам, т. е. конструкцию, они преобразовали декоративные детали. Каким образом? Мы попытаемся сейчас в этом разобраться. В конструкции они позволяют себе смелые приемы, характерные для их гения, но эти смелые приемы систематичны, они — скорее результат расчета и рассуждения, чем произвола и фантазии.

Подобная школа, принципы которой строго соблюдались, становится для варварских народов лучшей из школ, особенно если эти народы одарены самобытным талантом и если они вышли из-под влияния могущественных традиций.

Карл Великий был первым, приступившим к оживлению искусств на Западе, но все, что он мог сделать, — это грубовато воспроизвести несколько памятников чисто восточного происхождения. Между тем, он велел вывезти художников, грамматиков, рукописи, ткани, мебель из Византии и Ломбардии, находившейся в то время под влиянием восточных искусств; таким образом варвары познакомились с продукцией высоко развитой цивилиза-

ции, и этот импорт прекратился лишь тогда, когда Запад смог, в свою очередь, развивать собственное искусство. Чтобы основать художественные школы, Карл Великий мог обратиться лишь к людям, занимавшимся науками. В силу своего положения, т. е. к духовенству. Франки, владевшие территорией по праву завоевателей, были слишком заняты войнами и защитой всех своих владений, чтобы думать о занятиях искусствами. Население городов не могло думать ни о чем другом, кроме как о том, чтобы жить и защищаться, а что касается колоннов и рабов, то их существование, полное случайностей, не располагало к изучению искусств и ремесел. Монахи, жившие, наоборот, сравнительно спокойно и независимо, вскоре основали художественные школы, выпускавшие не только архитекторов, но и скульпторов, живописцев и ремесленников, которых аббатства посылали в подчиненные им учреждения. Этот крупный центр образовался на территории галлов, на берегах Соны, Марны, Рейна, Луары, Сены. Из этих-то мест в течение трех веков, с IX по XII век, распространились первые понятия об искусстве в Западной Европе, включая Италию*, — не в обиду будь сказано тем, кто считает, что западные искусства шли из Италии со времен Римской империи: памятники и тексты служат неопровержимыми доказательствами.

По сравнению с Галлией Италия была в то время погружена в анархию, подвержена всем бедствиям и не могла помышлять о воспитании архитекторов и еще менее скульпторов и живописцев. Когда в Италии хотели строить монастыри или церкви, то приглашали художников из братства Ключи, где нашли приют некоторые греческие изгнанники, вынужденные бежать со своей родины. В конце X века венецианцы построили собор св. Марка. Они остановились на греческом плане, на декоративных украшениях, исполненных греками, и использовали колонны и мраморные плиты, награбленные ими на берегах Греции, которые Восточная империя, ослабленная набегами пиратов всех стран, оставила незащищенными. На севере Италии в X и XI веках еще воздвигали здания; однако в остатках этих построек мы обнаруживаем только признаки большой неуверенности, слабые воспоминания об античной римской архитектуре, к которым примешиваются элементы, заимствованные у восточных художников. Что касается южной части полуострова, нам почти неизвестно, что там происходило в этот бедственный для нее период. Мавры, утвердившись в Сицилии, грабили ее берега, в Риме, давно уже разоренном, жизнь протекала среди развалин; если там еще строили, то собирая для этого обломки, находившиеся под рукой; это уже не было искусством. К тому же, эта разоренная страна, постоянно опустошавшаяся в течение нескольких веков, не имевшая ни торговли, ни про-

* См.: „Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du X au XVI siècle“, статьи „Architecture“ и „Architecture Monastique“.

мышленности, подпадавшая под иго всевозможных властей, отделенная от Восточной империи и неспособная жить самостоятельно, представляла самую печальную картину. Наоборот, начиная с X века между Восточной империей и Южной и Средней Галлией установились оживленные торговые сношения. Венецианские конторы, бывшие тогда торговыми посредниками Европы, существовали в Лиможе и сносились с Востоком через средиземноморские порты, а с Севером через Западное побережье. Тогда, в X и в XI веках, сношения с Константинополем были непрерывны, и западные искусства пользовались преимуществами этой постоянной связи.

Но посмотрим, среди каких народностей и в каких условиях проявлялось это влияние восточного искусства. Когда готы, франки, бургундцы одни за другими наводняли территорию Галлии от устья Рейна до берегов Средиземного моря и до Арморики, они везде находили римское искусство распространенным среди туземного населения. После разграбления городов и разрушения зданий пришлось подумать о том, как бы устроиться, а вскоре и о том, как бы защитить себя. Новые завоеватели ограничились тем, что чинили — плохо ли, хорошо ли — то, что сами разрушали, или подражали сохранившимся постройкам. Следовательно, на западной территории с римской конструкцией никогда не расставались. Строили не сами завоеватели; им приходилось обращаться к помощи туземных рабочих, у которых не было иных традиций, кроме римских. Но когда после анархии, сменившей нашествия, установилось нечто вроде государственного управления, любовь к роскоши быстро охватила новых властителей страны, нужно было украсить эти грубые постройки — последние остатки римской архитектуры; обратились к восточным художникам, а воспользовались главным образом движимостью — мебелью, тканями, драгоценностями, утварью, которые вывозили с Востока. Сохраняя западно-римский способ отделки, скульпторы и живописцы со времен Карла Великого начали покрывать сооружения декоративными украшениями, взятыми с предметов, полученных с Востока. С куска шелка взят был скульптурный орнамент для фриза, шкатулка или диптих дали рисунок для барельефов, украшающих тимпаны и капители. Таким образом, римская архитектура облекалась в некоторых местах в новую одежду, тогда как в других она пыталась сохранить старые западные обломки, разбросанные по земле.

Византийское влияние было весьма неравномерным в Галлии в IX и X веках. В Перигё, например, в конце X века построили церковь — византийскую по плану и по форме, римскую — по декоративным деталям. Через несколько лет на Луаре, на берегах Сены и Уазы воздвигали здания, почти целиком римские по плану и конструкции, тогда как их декоративные украшения были явно навеяны Востоком. Эпоха, в которую происходит смешение в различных дозах римских традиций с восточными влияниями, представляет собой период, который во Франции получил название роман-

ского. Но в романском стиле нет единства, и на протяжении от Альп до океана и от Ла Манша до Средиземного моря он так же различен, как различны провинции, расположенные на этой обширной территории; и когда говорят о романском стиле, лучше указывать, о каком именно, о романском ли стиле западных провинций, или о романском стиле Роны, Соны или Марны, или о нормандском романском стиле, или о романском стиле Иль де Франса или Пуату. Между тем, эти различные стили имеют общие фамильные черты, которые им придает главным образом дух континентального Запада. В другом месте * я счел необходимым в общих чертах рассмотреть этот вопрос. Я сказал, полагая, что никто не будет этого оспаривать, что существует средневековая французская архитектура. Ясно, что, говоря о французской архитектуре средневековья, я подразумевал западную архитектуру или архитектуру Галлии, поскольку на протяжении значительной части средних веков Франции, собственно говоря, еще не было. Не предполагая, что это мнение встретит возражения, я оказался недостаточно осторожен; я слышал, как образованные иностранцы, которые отнюдь не расположены уступать нам то, что нам не принадлежит, признавали и изучали французскую архитектуру средневековья; мне не пришло в голову подвергнуть сомнению существование этой архитектуры.

Я вижу, что теперь мне нужно вернуться к этому вопросу. Если бы здесь было замешано только наше национальное самолюбие, я не настаивал бы, так как искусство не имеет отечества, но дело в том, что здесь, по моему мнению, кроется нечто иное, чем чувство пустого тщеславия: вопрос стоит о жизни или смерти, об упадке или развитии для западного искусства. Дело не в том, чтобы внести шовинизм в искусство или подвести осадное орудие, чтобы пробить брешь в якобы классических доктринах, исповедуемых Школой изящных искусств; дело идет о реабилитации непризнанного искусства, порожденного нашим западным гением, постепенно создававшегося нами и для нас в результате длительных усилий и борьбы, правда, мирной, но тем не менее славной и заслуживающей нашего восхищения и симпатии. Я пытался в этих беседах выявить взаимоотношения, существовавшие во все времена между гением народов, которые нам известны, и их искусством. Я подразумеваю здесь под народами (ибо всегда нужно избегать двусмыслиц) не население, разделенное политическими границами, и не людские массы, не имеющие ни национальной общности, ни идейного единства, но сообщества людей, подчиненные единой господствующей идее, я бы сказал, движимые единым темпераментом, ибо между членами такого сообщества имеется национальное сродство и сходство характеров. Древние и новые цивилизации создаются двумя весьма различными путями; и, ввиду того, что всегда необходимо в конце концов дать имя вещам как духовного, так и физического

* Dictionnaire raisonné de l'Architecture française.

порядка, я скажу, что есть цивилизация, основанная на симпатии, и цивилизация, созданная политикой. Я называю цивилизацией симпатической ту, которая развивается в среде сообщества людей одной нации или нескольких до известной степени родственных наций. Только эти цивилизации обладают собственными, присущими им искусствами; греки дали нам замечательный пример такого рода цивилизации. Под цивилизацией политической я подразумеваю ту, которая создается вследствие преобладающего влияния, — будь то сила оружия, или ловкость, или торговля, — влияния одного народа (иногда горстки людей) на обширную территорию, занятую народами, не имеющими ничего общего ни со своими властителями, ни даже между собой. Такова античная римская цивилизация. Римляне образуют скорее политический и административный организм, чем нацию; не следовало бы говорить римский народ; римского народа нет (я не могу назвать этим именем, по крайней мере в эпоху Римской империи, плебс, наполнявший улицы Рима); есть лишь римская организация, римское управление. Поэтому в Риме, в сущности говоря, нет искусства, есть лишь организация искусств, принадлежащих чужеземным народам, организация — я готов согласиться — весьма совершенная, но не выражающая и не могущая выразить народного духа, являющая на каждом шагу, как мы уже видели и увидим в дальнейшем, самые странные противоречия.

Мне кажется бесполезным продолжать это исследование природы цивилизаций и их влияния на искусство, но, оглядевшись в современной Европе, мы можем еще и теперь, и больше чем когда-либо, констатировать значительность этого влияния. Мы видим, как, пройдя сквозь века, сквозь нашествия и политические катастрофы, эти вопросы расы и национальности возрождаются жгучими, как никогда; неужели у нас, образующих в Европе нацию, наиболее сильно выражающую идею цивилизации, созданной единством чувств, сродством рас, слившихся в единстве помыслов, нет собственного искусства? Неужели этот объединяющий труд никак не проявил себя во-вне в каких-либо видимых признаках?

Римляне, потратившие шестьсот лет на покорение италийских народностей, сделались властителями Галлии менее чем в полстолетия. Этот факт доказывает нам, что несмотря на различия, прекрасно отмеченные Цезарем, между галльскими народами уже с давних пор существовало некоторое единство. До конца империи римское владычество в Галлии неоспоримо, и римские власти, конечно, прежде всего стремились к объединению своих западных провинций. Варвары, язык и обычаи которых были различны, устремляются в Галлию несколькими путями, утверждают там, оспаривают друг у друга территорию, воюют, и в течение нескольких веков их действия сводятся к стремлению нарушить единство, которое могло существовать между отдельными народностями Галлии. Феодальная система, установившаяся при преемниках Карла Великого и приобретая более или менее устойчивый

характер, создалась как бы для того, чтобы навсегда разъединить не только провинции, но и вотчины, а между тем, начиная с XX века мы наблюдаем медленное, но упорное стремление народностей, направленное к национальному объединению. Это стремление не прекращается ни на один день. Следовательно, западные народы, образующие то, что римляне называли Галлией, обладают своим особым духом подобно тому, как греки обладали своим. Почему же они, единственно обладавшие на Западе особым живучим народным духом, духом, свидетельствующим об общности их происхождения, оказались бы единственными, не имеющими собственного искусства? Как объяснить это противоречие, если вообще пытаться его объяснить? Но его не объясняют, его только оценивают, и те, кто первыми готовы признать наличие упорного стремления галльских народностей к национальному объединению, допускают странную непоследовательность, отрицая существование у этих народностей собственного, присущего им искусства; они делают огромные усилия, чтобы воспрепятствовать проникновению мысли о существовании французского искусства в массу, чтобы представить эту мысль изощренной выдумкой нескольких умов, склонных к систематизации. Их настойчивость в отрицании этой идеи должна побудить нас выяснить основные причины такого странного противодействия. Именно эта настойчивость показывает, насколько важно нам обнаружить истину под всеми теми покровами, которые могут еще скрывать ее от нас; упорство, с которым отвергается идея, обычно служит доказательством того, что идея плодотворна. Но причины, причины этого противодействия, — где они? У людей, не имеющих отношения к искусству, их нужно искать в той неприязни, которую массы сохранили к средневековым учреждениям во Франции, как будто бы искусства явились следствиями этих учреждений, а не представляли собой, наоборот, одно из живейших проявлений реакции со стороны туземных племен против ненавистного им режима; у художников их нужно искать в ложном, неразумном, несовершенном воспитании, в отвращении к исследованию, выходящему из рамок рутины и основывающемуся на постоянном искании истины, на изучении нашего национального духа и наших инстинктов, на оценке, а не на формулах; эти причины нужно искать — приходится в этом сознаться — в лени умов, отвыкших прибегать к способности рассуждать, привыкших считать, что вдохновение — это не что иное, как фантазия, тогда как, наоборот, вдохновение представляет собой лишь плод глубокого расчета, продолжительного и серьезного труда.

Я не оспариваю того, что средневековые учреждения оставили по себе печальную память в стране, — с этой целью они и были созданы; но художники, появившиеся у нас в самую глухую пору средневековья, были первыми поборниками освобождения поработенных классов; они первые выдвинулись благодаря труду, благодаря науке; они первые, в обстановке упадочной античности и варварства первых веков христианства, вызвали к жизни

активность человека нового времени. Их произведения являются как бы осязаемым протестом против невежества, на которое их обрекали. Не нужно смешивать воплей поработенного с криками поработителя под тем предлогом, что в сумятице трудно отличить одни от других.

Итак, в том углу Западной Европы, который носит название Франции, и только там, я нахожу в средние века основные элементы искусства, ибо эти элементы живут в умах. Повсюду в других местах Европы мы видим города, ассоциации купцов, более или менее совершенное политическое устройство, блестящие индивидуальности; но мы не видим стран, стремящихся объединиться в национальное целое, движимых общим стремлением к духовному единству, одинаковой верой в будущее. И действительно, именно во Франции главным образом и развиваются христианские идеи в искусстве наиболее решительно.

Но что такое христианские идеи в искусстве?

Христианство, со своим новым культом и новыми догматами, посеяло — нужно это признать — среди старого латинского мира семена непрерывного прогресса, борьбы с материей, духовного и физического освобождения, солидарности, равенства, протеста против грубой силы. Роль, которую играли древние греки перед лицом азиатской косности, эту роль, прерванную политическим могуществом римлян, западные христиане должны были продолжать, и, ввиду того, что в жизни людей одинаковые причины влекут за собой аналогичные следствия, западные искусства, хотя и исходящие из принципов, противоположных древним греческим, действовали так же, обладали собственным стилем, основывавшимся на разуме и исследовании, излучали яркий блеск, не останавливались ни на мгновение, создали свои принципы и вскоре погибли именно вследствие злоупотребления применением этих принципов.

Но, подобно греческому искусству, это западное искусство средневековья, невзирая на свое кратковременное существование, сделалось неиссякаемым источником для всех, кто в новое время хотел черпать из него поучения. Мы — латиняне! Об этом столько говорилось, что в конце концов поверили, будто это правда. На том основании, что наш язык произошел от латинского, что наши законы частью заимствованы из римских и что в течение трехсот лет мы весьма плохо копируем римские памятники, мы воображаем, что мы — латиняне.

Посмотрим. Римляне не были художниками и не хвалились тем, что они художники; они не занимались искусствами; все их художники были греками; как я, кажется, не раз подчеркивал, римлянин только строил, мало заботясь о форме, в которую он облачал свои постройки. С того момента, как римлянин признавал конструкцию доброкачественной, он повторял ее несчетное количество раз до последних времен Византийской империи. Римляне не рассуждают о принципиальных вопросах искусства; они лишены

энтузиазма; это народ политиков, законодателей и администраторов; они — не торговцы, не ремесленники, не ученые, не философы; те из римлян, которые занимаются философией и науками, всегда черпают из греческих источников; римлян мало заботит просвещение человечества, внедрение идей и принципов: они довольствуются тем, что управляют людьми и берут их такими, каковы они есть; они ими управляют, но не цивилизуют их. А что мы делали на Западе с тех пор, как вышли из варварского состояния и до XVII века? Как раз обратное: мы были плохими политиками, никуда не годными законодателями, жалкими администраторами; мы не только не управляли другими, но едва умели управлять самими собой. Но зато мы видим, что начиная с XII века в Париже открываются школы и туда устремляется вся Европа; мы изучаем греческих философов. Именно в Париже в XVIII веке возникает энциклопедическое движение, движение, не прекратившееся до нашей эпохи; именно в Париже наука стремится рассеять мрак первого периода средневековья. Мы спорим об всем и по поводу всего; мы рассуждаем, анализируем, пишем, мы исследуем без усталости. У нас есть искусство, возникшее из римских традиций и византийских влияний, — романское искусство, возвращенное в монастырях. Через несколько лет мы его оставляем, мы беремся за другое, создаваемое исключительно мирянами; это — дитя геометрии и новооткрытых законов, законов уравнивания сил; это искусство не останавливается в своем развитии, оно вскоре идет дальше поставленной им себе цели. Низшие классы объединяются, силой или хитростью получают привилегии; мы становимся купцами, земледельцами, ремесленниками. Мы наводняем половину Европы нашей продукцией, нашими книгами; правда, как и в римлянах, в нас живет дух завоевателей, но мы никогда не стараемся сохранить наши завоевания, ибо чтобы жить, нам нужна наша среда, наша страна, наши привычки, наши симпатии. Для англичан, например, Англия — повсюду там, где живут англичане, и в этом их сила. Для нас Франция — лишь во Франции. Римляне воевали только с целью укрепить или расширить свое материальное могущество, колонизировать варварские страны и... обогащаться. Они не только брали у покоренных народов их деньги, их имущество и рабов, но и заимствовали те их обычаи, которые они находили хорошими; взамен они давали им покровительство, иногда мнимое, государственные и административные формы, колонны, префектов, дороги, мосты, каналы, сооружения. Мы же, наоборот, не заимствовали у народов, среди которых мы прошли, ни их обычаев, ни их идей, часто оставляя им свои. Поистине, если мы латиняне, то в чем же искать это сходство с ними?

С XI века Западная Европа начинает собирать античные произведения; она их присваивает, их изучение она кладет в основу образования, но это не мешает ей создать новое искусство, принадлежащее ей и весьма далекое от принципов латинского искусства. Долго утверждали, что крестовые по-

ходы оказали значительное влияние на западное искусство. Факты явно противоречат этому мнению. Первый крестовый поход состоялся в 1096 году, второй — в 1147 году; между тем, именно в XII веке архитектура и скульптура преобразуются, но при этом они не приближаются к восточным искусствам, а отдаляются от них. Эти вопросы, которыми обычно занимаются люди, чуждые художественной практике, рассматривают поверхностно, переставляют даты, в памятниках видят только их внешние формы, строят системы; ошибки повторяются и в конце концов превращаются в непреложную истину. Тогда уже становится труднее изменить установившееся мнение путем исследования фактов. Но это мы и попытаемся сделать. При изучении мы не должны углубляться в археологические вопросы, я не хочу скрывать от читателя своей цели: я думаю, что весьма важно показать современному искусству, откуда оно ведет свое происхождение, и следовательно, куда ведет его истинный путь. Я думаю, что это единственный способ направить его на путь плодотворного, свободного, беспрепятственного развития. Нам необходимо знать, что мы собой представляем, для того чтобы знать, что мы должны и можем сделать. Это правило, которое должно быть запечатлено в умах всех художников.

Освободившись от варварства, западное искусство немедленно начинает проявлять стремления, противоположные основным принципам римского искусства. Это движение начинается там, где искусствами занимались после попытки их возрождения, предпринятой Карлом Великим: оно возникает в монастырях и особенно во время расцвета клюнийских общин в XI веке. Эти западные монахи ищут в ту эпоху не только новых комбинаций в планировке, но и новой системы конструкции, основанной на законах, не знакомых римлянам или не принятых у них. Что касается статуарной скульптуры и живописных и скульптурных украшений, то можно сразу заметить, что образцов для них ищут в византийских произведениях. В отношении планировки и строительных приемов западные архитекторы, начиная с X века, хотят примирить два противоположных принципа и, таким образом, сначала вступают в борьбу с законами, установленными римлянами. В римском плане ясно читается, сводчатое ли это сооружение или оно имеет деревянное перекрытие. Если сооружение сводчатое, как, например, большая часть терм Каракаллы, то план его отличается компактностью: это — массы, скомпонованные так, что они оказывают сопротивление распору сводов во всех направлениях. Это — система ячеевой конструкции. Если же здание не имеет сводов, то оно приближается к греческому плану и состоит только из продольных стен и опор, несущих вертикальную нагрузку и, следовательно, тонких. Греческий план легко начертить, для его выполнения не требуется большого количества материалов, он прост и экономичен. Римский план, наоборот, требует изощренных, сложных комбинаций, он связан со значительными расходами вследствие невероятной массы материалов, необходи-

мых для его выполнения. Он требует быстрого выполнения (в соответствии с римскими способами строительства) при помощи весьма значительного числа рабочих рук, подвод, сырых материалов, подвозимых одновременно на строительную площадку. Монахи и сеньоры в X и XI веках не имели в своем распоряжении тех мощных средств, которыми располагали римляне на всей территории империи. Поэтому они отказались от римских планов и стали применять лишь простую композицию, принятую в планах базилик, т. е. сооружений, не имеющих сводов, как и греческие. Но вскоре они убедились в выгодах применения сводов, особенно в сыром и переменчивом климате. Деревянные перекрытия горели или быстро разрушались; архитекторам вскоре пришлось то и дело заменять их сводами, но из-за этого они не хотели расстаться с простыми планами как для церквей, так и для гражданских сооружений.

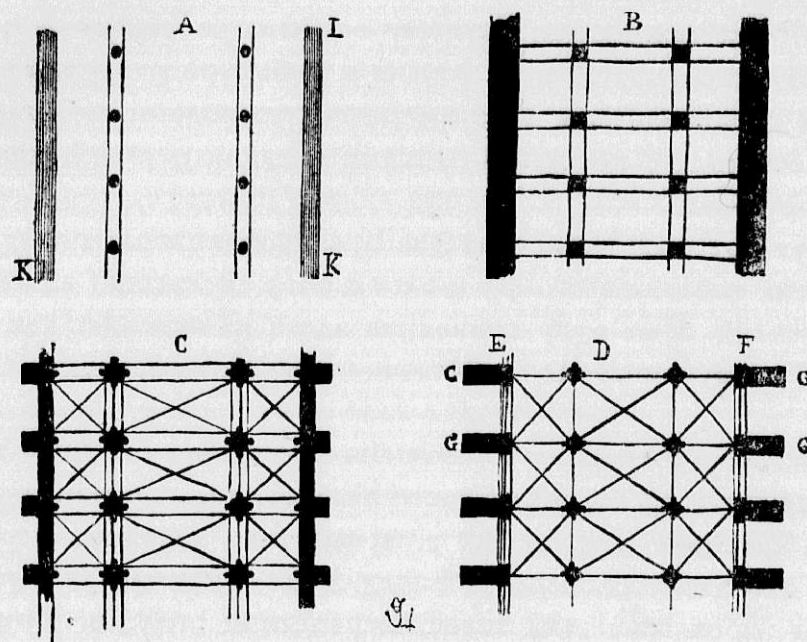
И вот друг другу противостоят два противоположных принципа. Для их примирения так называемому романскому искусству пришлось потратить много усилий. Я не буду приводить здесь их историю, так как это уже сделано мной в другом труде *. Достаточно указать здесь на основные моменты.

Прежде всего, продольным стенам была придана большая толщина для сопротивления распору, но этот способ был вскоре признан неудовлетворительным для больших сооружений и, кроме того, слишком дорогим. Затем последовало отведение распора на определенные точки при помощи крестовых сводов и укрепление этих точек посредством столбов. Чтобы не угрожать внутренним помещений, все наклонные усилия воспринимаются столбами, свободно поставленными снаружи; это было равносильно постройке здания, поддерживаемого опорами, не связанными, так сказать, с самим зданием; такую роль, могли, например, играть контрфорсы. Устойчивость, приданная этим отдельно стоящим опорам, обуславливается не столько большой площадью их основания, сколько величиной несомой ими нагрузки. Эти последовательные попытки привели к результатам, весьма далеко ушедшим от исходной точки, но не приближающимся ни к простым принципам греческого искусства, ни к принципам, лежащим в основе римского, латинского и византийского искусств.

Поясним на чертеже те преобразования, которым подвергся план античной базилики с деревянным перекрытием, для того чтобы притти к базилике XIII века, перекрытой сводами (рис. 26). А обозначает план римского зала, или базилики с тремя нефами, имеющей деревянное перекрытие. Романские архитекторы хотят заменить деревянное перекрытие сводами. Они придают большую толщину столбам и стенам (B). Эти меры оказываются недостаточными: стены раздаются под действием распора, и здание рушится. Тогда (C) вместо прямых цилиндрических сводов, идущих вдоль

* „Dictionnaire raisonne“..., статьи: „Architecture“ и „Construction“.

нефов, устраивают крестовые своды, и в местах приложения распора снаружи устанавливают контрфорсы. После этого вскоре замечают, что стены между этими контрфорсами излишни, и приходят к плану D . Здание в действительности занимает лишь пространство, заключающееся между E и F . Итак, снаружи ставят контрфорсы G , на которые переносится все наклонное давление. Продольные стены IK , показанные на плане A , здесь разрезаны, таким образом, на участки и повернуты под прямым углом; застроенные



Рпс. 26

части занимают в плане ту же площадь, но их сопротивление боковым усилиям настолько возрастает, что становится возможным возвести своды.

Это кажется весьма простым, между тем это произвело целую революцию в строительном искусстве. Это означало полный разрыв с античными методами конструкции. Понадобилось не менее трех веков для того, чтобы этот новый, бесконечно плодотворный принцип, был окончательно принят. В то время как изменялась таким образом конструкция*, художественные формы также переживали революцию, которая не могла остаться скрытой даже от наименее зорких глаз.

Архитектурные ордера, изобретенные греками, составляли одно целое с самой конструкцией, иными словами, их ордера допускали лишь один вид конструкции. Следовательно, конструкция греческих зданий и наружный

* Я не считаю нужным распространяться здесь более подробно о тех преобразованиях, которым подверглось западное строительное искусство с IX по XIII век, так как я изложил историю этих преобразований в „Dictionnaire raisonné de l'Architecture française“ в статье „Construction“.

вид их, были, по существу, неотделимы друг от друга. Невозможно было лишить греческое здание ордера, составляющего его главное украшение, не разрушив самого здания. При взгляде на сохранившиеся греческие здания мы легко обнаруживаем, что архитекторы пользовались дорийским или ионийским ордерами в качестве составных частей конструкции. Греческие ордера представляют собой не что иное, как конструкцию, которой придана была наилучшая внешняя форма, отвечающая ее назначению. Римляне видели в ордерах, заимствованных ими у греков, лишь декоративные детали, которые можно удалить, упразднить, переместить или заменить чем-нибудь другим, не изменяя при этом конструкции здания, в котором применены эти декоративные детали (ясно, что я говорю здесь не о римских храмах, построенных по греческому плану). Мне кажется, что я уже в достаточной степени выявил эту сторону римской архитектуры. Между тем, римляне, руководимые своим положительным и практическим умом, часто сознавали, что подобное применение греческих ордеров в римских конструкциях, резко отличавшихся от греческих по способу сооружения, было противно здравому смыслу. Поэтому в целом ряде таких зданий, как театры, амфитеатры, дворцы, они встраивали ордера в самый массив здания, т. е. пользовались колоннами в качестве контрфорсов для увеличения общей площади основания частей, несущих нагрузку, получая в то же время декоративные украшения снаружи и внутри здания. Однако не нужно думать, что римляне первые открыли эту возможность применения ордеров; греки знали эти встроенные ордера; они часто использовали их, и одним из замечательнейших примеров их применения служит храм или базилика в Акраганте, так называемый храм Гигантов. Но я не думаю, чтобы у греков когда-либо явилась мысль ставить эти встроенные ордера один над другим, подобно тому как сделали это римляне в наружных стенах театра Марцелла, в Колизее и в целом ряде других зданий. Греки, встраивая ордера в конструкцию, исходили из принципа, диаметрально противоположного тому, которым руководствовались в подобных случаях римляне. Римляне хотели ставить контрфорсы в виде привычных для всех декоративных деталей. Они ставили этаж, два этажа, три этажа: это были один, два, три ордера, поставленные один над другим (рис. 27), подобно нагроможденным одно на другое креплениям. Они так мало занимались обсуждением вопроса о соответствии формы самому объекту, что помещали над каждым из этих ордеров его полный антаблемент, как будто бы каждый из них должен был завершать здание. Если, в таком случае, встроенные колонны *A* могли заменить контрфорсы и представляли собой декоративную деталь, выполнявшую конструктивную функцию, то нужно сознаться, что выступающий антаблемент *B*, покоившийся на двух колоннах, не увеличивал, а уменьшал прочность сооружения, и что он своей тяжестью мог перевесить и увлечь за собой всю конструкцию. Это свидетельствовало об отсутствии такта и, следовательно, об отсутствии вкуса.

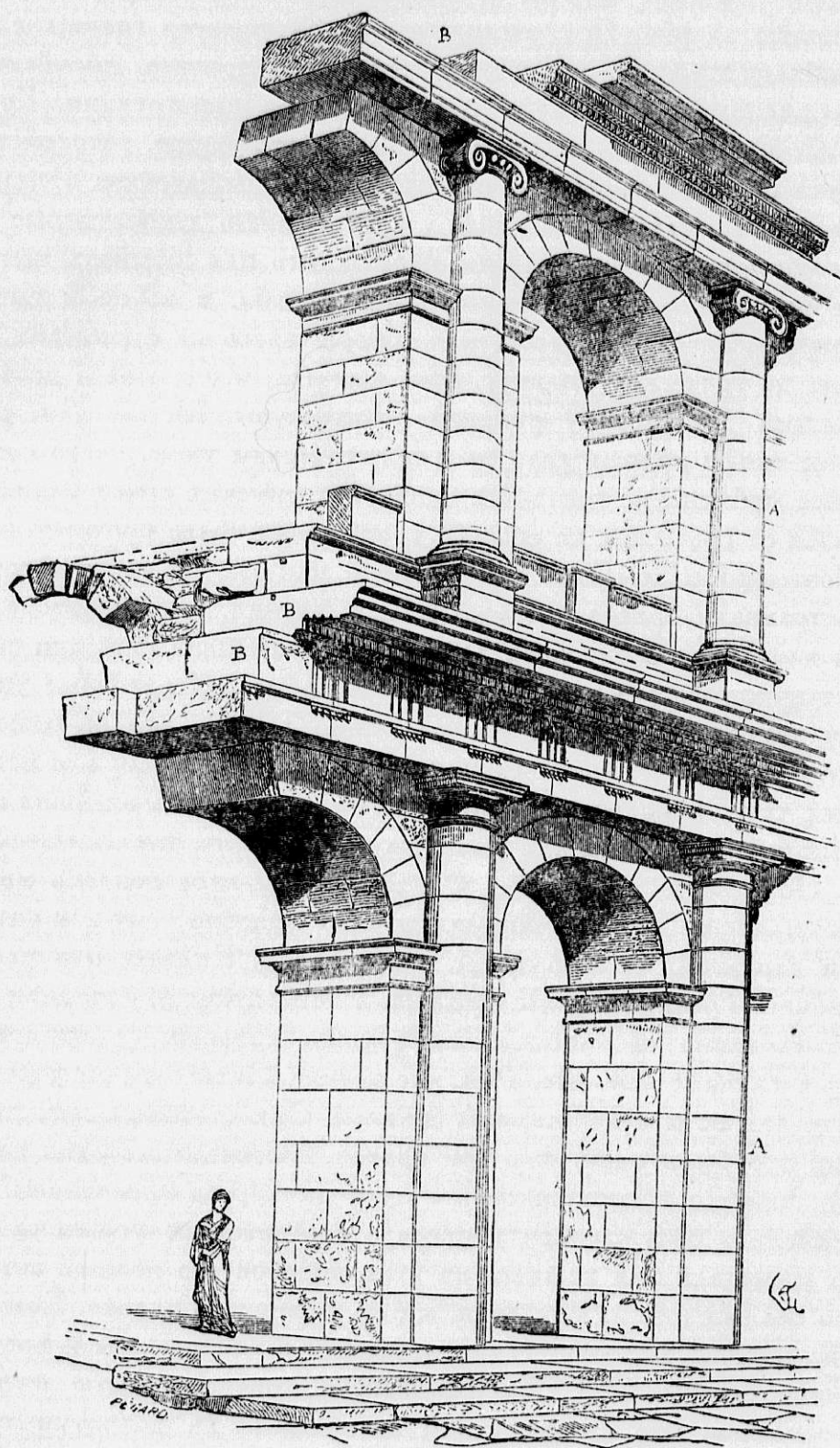


Рис. 27

Это было плохо обдумано или вовсе безрассудно *. Неважно, могут мне возразить, лишь бы это украшение удовлетворяло глаз, ибо в этом истинная и единственная цель искусства. Между тем, нужно согласиться, что в архитектуре имеются правила, установленные естественными законами статики, и что, даже не будучи архитектором, можно понимать важное значение этих правил. Каждый понимает, например, что колонна, вертикальная опора, не может быть тоньше у основания, чем у вершины. Глаз инстинктивно чувствует эти законы, не нуждаясь в помощи рассуждения. Рассуждение лишь подкрепляет, расширяет и объясняет это естественное для человека чувство, подобно тому, как писанные законы у всех народов лишь определяют инстинктивное чувство добра и зла, справедливости и несправедливости.

Греки, встраивая ордера в конструкцию, исходили из правильного принципа. Для них ордер не был и не мог быть ничем иным, как самой конструкцией, а в некоторых случаях, если они того хотели, средством, помогавшим создать сплошное заполнение между колоннами, как это практиковалось до них египтянами и ассирийцами. Эта стена, это заполнение, не имело иного значения, — оно являлось лишь массивной перегородкой. Воздвигать, как в большой базилике Гигантов в Акраганте, колонны в качестве устойчивых опор, столбов, контрфорсов, несущих антаблемент вместе с перекрытием, заполнять промежутки между колоннами целиком или частично (рис. 28) более легкой конструкцией, простой перегородкой, это значило рассуждать мудро; но трактовать пустоты как заполнения, как это сделали позднее римляне, перегородки как массивные стены, а контрфорсы как простые декоративные детали — это было варварским рассуждением, не в обиду будь сказано римлянам и тем, кто подражает им недостаточно обдуманно. Вступив на этот безрассудный путь, римляне пошли еще дальше: они поместили архивольты под выступающими антаблементами встроенных ордеров (см. рис. 27). Как я уже говорил, греку это показалось бы верхом заблуждения или, вернее, признаком полного непонимания форм греческой архитектуры.

Однако к концу империи архитекторы начали в больших сооружениях, построенных римлянами на восточном побережье Адриатики и в Азии, ставить арки непосредственно на колонны, лишенные антаблемента (рис. 29). Но это было нововведением, делающим честь грекам. Греческие архитекторы всякий раз, когда это было возможно, не отвергая приемов, применяв-

* Римляне не всегда так ложно толковали истинные принципы архитектуры. Вокруг арены в Ниме, например, два ордера, поставленные один над другим и игравшие роль контрфорсов в аркадах двух этажей этого сооружения, снаружи трактованы, как настоящие контрфорсы; нижний ордер состоит из выступающих столбов, верхний — из встроенных колонн; карнизы профилированы над каждым пилястром или колонной и не образуют, как в театре Марцелла или в римском Колизее, выступающих поясов в виде навесов, столь тяжеловесных и так бесцельно расположенных вокруг здания.

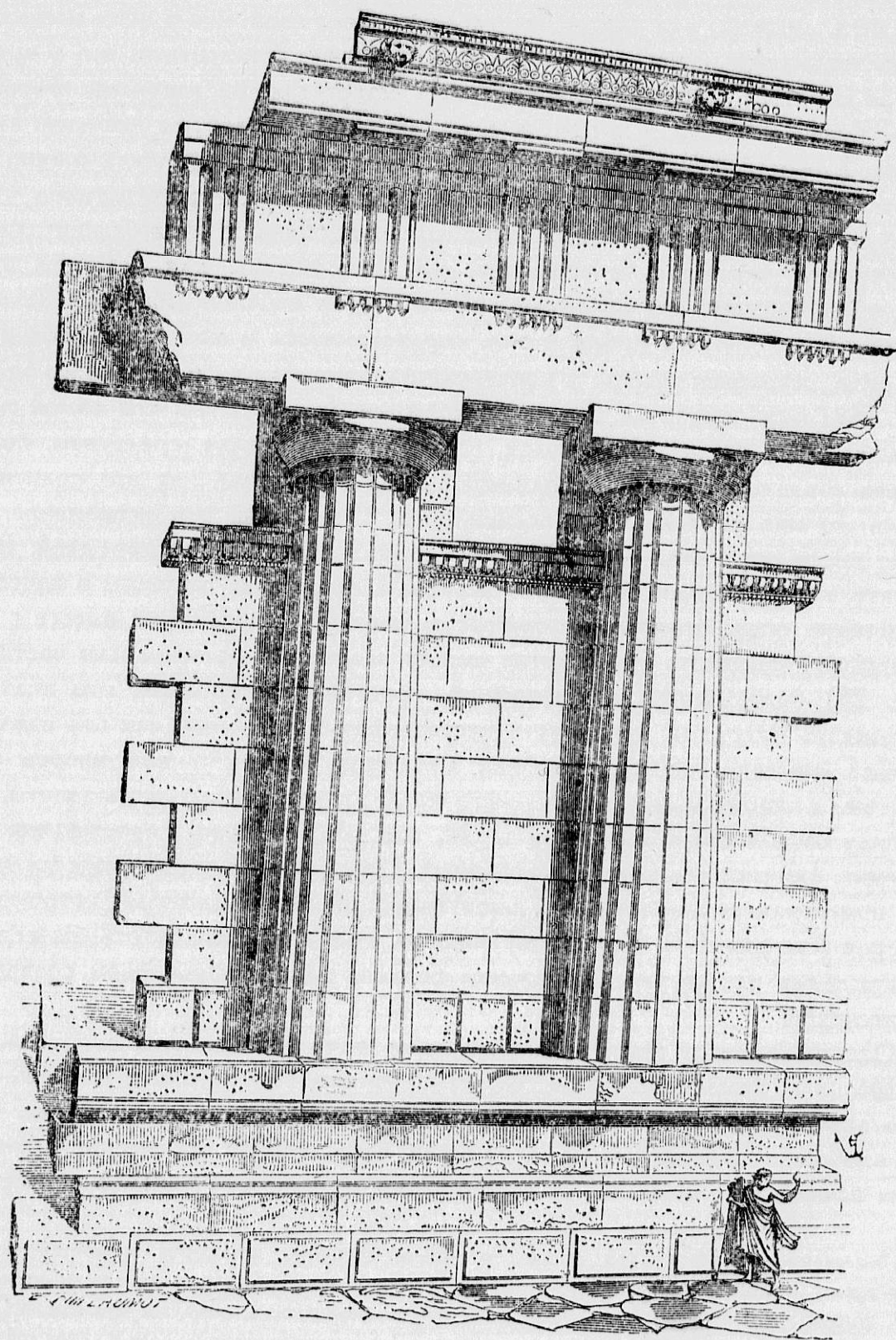


Рис. 28

шихся римлянами Западной империи, подчиняли их своему всегда правильному суждению.

Но пора внести ясность в вопрос, имеющий весьма важное значение для истории архитектуры. Мы признаем существование византийского искусства, мы считаем, что это искусство представляет собой одно из новых проявле-

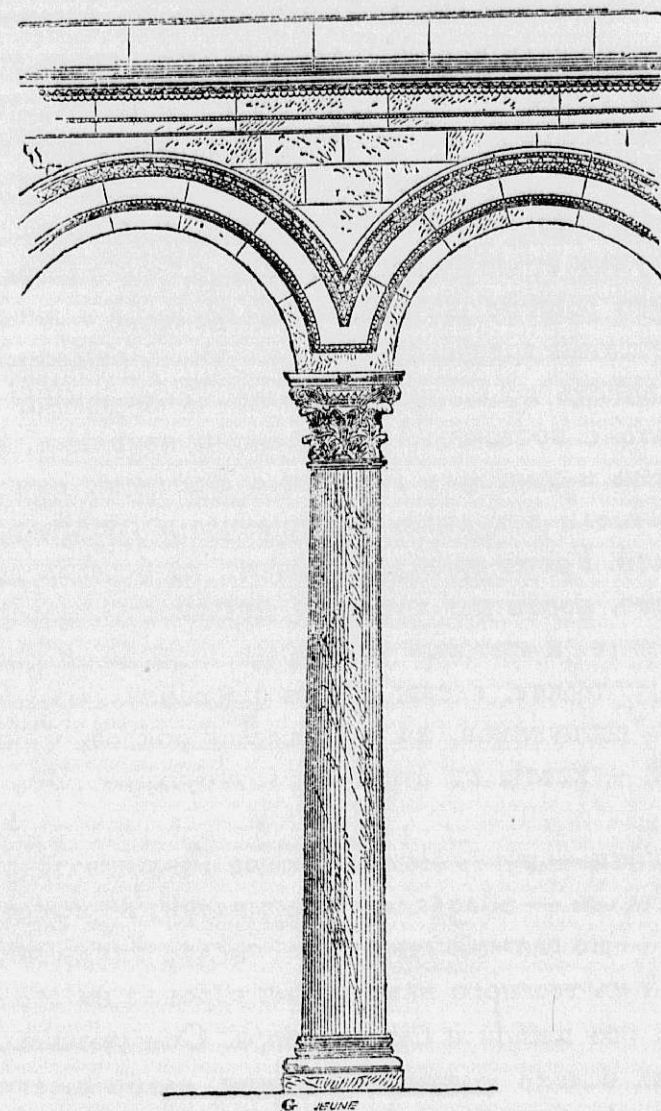


Рис. 29

ний деятельного ума греков; выше я даже высказал мысль, что византийское искусство представляет собой возрождение. Откуда же греки взяли элементы этого возрождения? Как могло преобразоваться греческое искусство времен Перикла? В эпоху империи греки и на греческой территории, так же как и в Италии, принуждены были усвоить пышные вкусы римлян. Как же могло случиться, что когда основана была Восточная империя, греки оказались в состоянии внести новые формы в римскую конструкцию без замет-

ного перехода? Поставить этот вопрос и разрешить его — это все равно, что найти ключ к средневековому искусству как Востока, так и Запада. Попробуем же приподнять эту завесу.

Имеются все основания верить тому, что греки в самой глубокой древности заимствовали свое искусство в Азии и в Египте, но в эпоху его процветания, т. е. с момента разрушения Афин иранцами до конца пелопоннесской войны, они остерегались что-либо заимствовать у азиатских народов, с которыми беспрестанно вели войну. В течение этого столь короткого и столь блестящего периода греческое искусство озаряло своим светом все вокруг, и его влияние распространилось на Босфор и, вероятно, на часть Сирийского побережья. Между тем, задолго до эпохи расцвета Греции существовала мощная цивилизация, искусство которой носило отпечаток первобытной силы. Финикия, Иудея строили здания, занимались торговлей, основывали колонии значительно раньше исторического периода в жизни Эллады. Задушив последние остатки греческой независимости, римляне распространили свое владычество вплоть до Сирии и Ирана. Тогда греки, которым уже не приходилось воевать с восточными азиатскими народами, естественно сделались посредниками в торговле Леванта с Западом; они играли ту роль, которую позднее сумели захватить венецианцы в сношениях между Азией и Западной Европой. Греки застали в Сирии, на берегах древней Финикии и в Иудее искусство, развитию которого они способствовали, быть может, сами того не сознавая, и которое сохранило, однако, в значительно большей степени, чем греческое, следы своего первоначального величия. Греки нашли там один из источников, из которого, вероятно, черпали римляне со времен республики, — источник этрусского искусства. Это требует объяснения.

Население Этрурии — в тот момент, когда Рим начал приобретать некоторое значение в Италии — обладало вполне развитым искусством. Этрускам был известен свод, — не глинобитный свод, сделанный на опалубке, но клинчатый, выложенный из тесаного камня. Они строили из огромных каменных блоков, уложенных без шипов и без раствора. Они украшали эту конструкцию, возникшую на основе мощной традиции, слабо выступающими пилястрами, дисками, профилями, непохожими ни на египетские, ни на ассирийские. Последние открытия*, правда, оспариваемые (но какие открытия не оспариваются теми, кто в них не принимал участия?), пролили свет на остатки иудейских сооружений, весьма близких к финикийскому искусству, в свою очередь, тесно связанному с искусством Этрурии: та же конструкция,

* Памятники, с которыми мы хотим познакомить наших читателей, собранные и описанные г-ном де Соси, конечно, не были им открыты, поскольку они давно известны. Настоящее открытие, делающее честь г-ну де Соси, — это установление вероятной даты этих памятников.

те же принципы профилировки, тот же вид украшений и, даже больше того, своды, воздвигнутые из огромных глыб тесаного камня.

Г-н де Соси, которому археологи обязаны этим важным открытием, правда, оспариваемым, был настолько любезен, что дал мне возможность ознакомиться с тем собранием фотографий и заметок, которые он привез из Палестины. Если и можно оспаривать, археологическую ценность

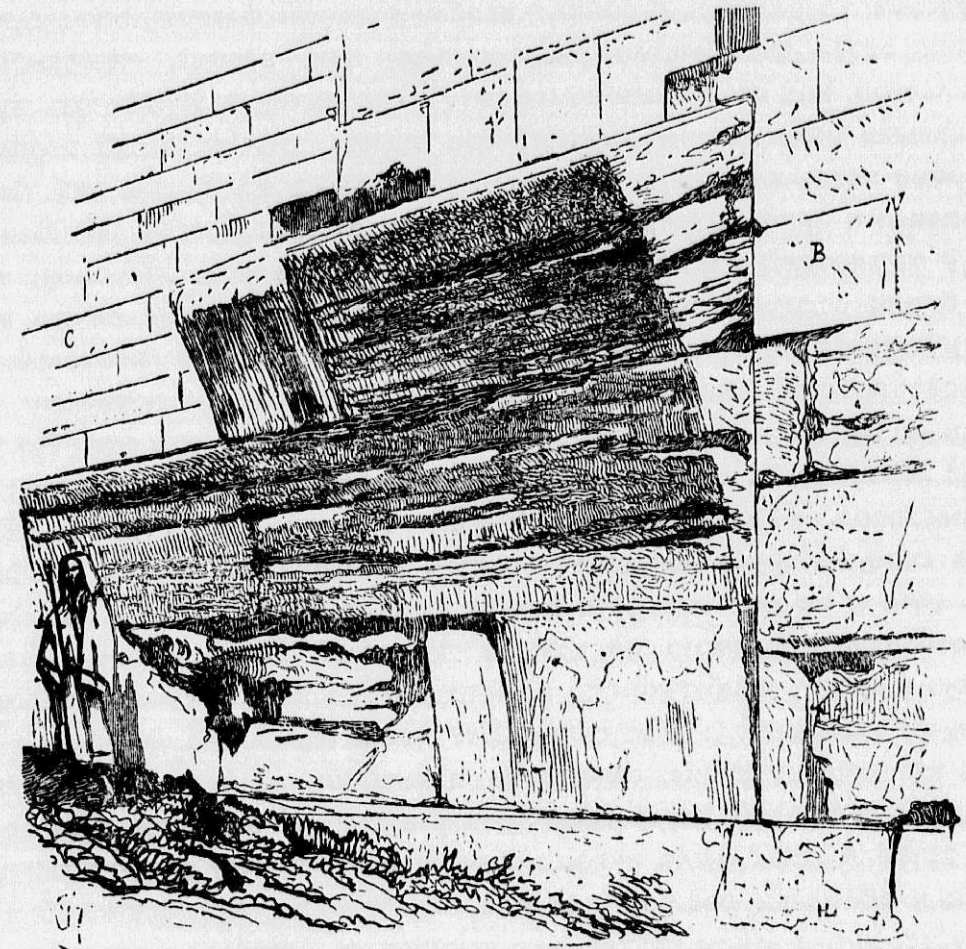


Рис. 30

этих документов, то нельзя не признать точности фотографических снимков; и для архитектора-практика, для того, кто видел камни, уложенные и отесанные рукой человека, кто знает и видел, как их отесывают и кладут, фотография приобретает значение факта. И вот, в Иерусалиме обнаруживают — или думают, что обнаружили — остатки площадки, состоящей из огромных камней, на которой некогда возвышался храм Соломона, и на одной из стен этой площадки находят пять цилиндрического свода, образующего некогда мост между храмом и дворцом. На рис. 30 дана точная копия этих остатков. Это, очевидно, мост, разрушенный евреями во

время осады Помпеем Иерусалимского храма за 64 года до нашей эры*. Над этими каменными блоками, прекрасно соединенными и отесанными, видна реставрация времен Ирода (В), как предполагает г-н де Соси. С обозначает средневековую облицовку. Не желая принимать участия в спорах, возникших по поводу даты этих построек, я ограничусь констатацией того, что каждый может проверить. Прежде всего, огромные каменные блоки, из которых состоит эта площадка, взяты из местных залежей юрских известняков, весьма твердых и стойких; чтобы в таком благоприятном климате известняки этого типа могли разрушиться, или, вернее, лишиться своих мягких пластов, как это показано на рис. 28, с момента обработки этих блоков до нашего века должен был пройти весьма значительный период времени. Кроме того, кладка В, очевидно, римская, а облицовка, из таких же камней, как и в арке, сохранилась в целостности: отсюда можно заключить, что кладку В от нижней кладки отделяют несколько веков. Наконец, эти каменные блоки отесаны не тем способом, который применялся во времена империи; лицевая поверхность их грубо отесана, а вокруг постелей и стыковых поверхностей заметен широкий кант, подобный которому можно встретить в некоторых редких остатках финикийской кладки. Постели и стыковые поверхности совершенно гладкие, великолепно отесаны и не имеют следов раствора. «Тит, — говорит Иосиф Флавий (кн. VI, гл. XLII), — войдя (в город Иерусалим после осады), восхищался, между прочим, его укреплениями и не мог смотреть без удивления на его мощные и красивые башни, столь неосторожно покинутые тиранами. Внимательно рассмотрев их высоту, ширину, необычайную величину камней и их столь искусное соединение, он воскликнул: «Поистине, Бог сражался за нас...»

Если эта арка и стены, служащие ей пятами, не могут быть отнесены к дате первоначальной постройки, предпринятой Соломоном и продолжавшейся в течение нескольких веков после него**, нужно допустить, что они относятся к временам реставрации или перестройки, предпринятой Иродом при Августе. Но, в таком случае, как датировать римскую постройку, остатки которой видны на рисунке в месте, обозначенном В? Ясно, что эти последние римские постройки были кем-то выполнены. Не может быть и речи о том, что храм перестраивался или реставрировался в период между царство-

* «И, не медля более (те, кто были с Аристовбулом), заняли храм, разрушили мост, соединявший его с городом, и приступили к обороне. Другие вышли навстречу Помпею и отдали ему город и царский дворец» (с которым сообщался этот мост). Иосиф Флавий, Древняя история евреев, кн. XIV, гл. VIII.

** Вот что говорит историк Иосиф Флавий об этом фундаменте Иерусалимского храма. Он отмечает, что его последовательно увеличивали. Соломон повелел возвести только подпорную стену к востоку: «...но, с течением времени, ибо народ, для того чтобы еще расширить это место, продолжал носить землю, вершина этой горы сильно выросла. После того сломали стену, находившуюся с северной стороны, и обнесли оградой новое пространство таких же размеров, как и то, которое заключало в себе храм... Для того

ванием Ирода и осадой Тита, а после Тита римляне как будто не производили никаких работ в Иерусалимском храме. Явные доказательства того, что эти каменные блоки уложены на место при Соломоне, трудно представить, но то, что они существовали до римского владычества, не подлежит сомнению, и это все, что я хочу констатировать. Я знаю, что в Сирии, например в Баальбеке, встречаются остатки построек, воздвигнутых из гигантских блоков, что эти постройки приписывали римлянам и что, исходя из этого, вывели заключение, будто римляне пользовались этими необычайными средствами, и поэтому, следовательно, они будто бы могли быть строителями ограды Иерусалимского храма.

Это рассуждение основано на невнимательных наблюдениях. Основания храма в Баальбеке принадлежат более раннему сооружению, чем храм, построенный при Адриане. Эти первоначальные конструкции ориентированы иначе, чем римский храм, и в погребках хорошо заметны места, где начинаются римские конструкции, возведенные на первоначальном основании, построенном, как и Иерусалимский храм, из огромных блоков. Эти старые погреба имеют своды, а затем над ними идут уже римские цилиндрические своды. Отсюда следует, что арка моста Соломона может относиться к эпохе финикийян.

Однако, могут возразить мне, вот два-три ряда очень крупных блоков, это верно, но построить целую систему на основании такого незначительного фрагмента по меньшей мере рискованно. Пусть так. Но эти фрагменты не единственные; почти всё основание площадки и часть ограды Иерусалимского храма сохранились, и в иных местах эти остатки достигают значительной высоты. Вот (рис. 31) южная сторона юго-восточного угла этого огромного основания. Можно ли видеть здесь постройку эпохи Ирода Великого — этого царя, преданного империи, имевшего постоянные сношения с римлянами, построившего город Цезарею в честь Августа, оказавшего денежную помощь при постройке этим императором города Никополья, посетившего Рим и державшего там своих послов? Не находим ли мы, наоборот, в этом основании следов весьма древнего искусства? Если взять хотя бы отступы наклонных рядов каменной кладки, выполненной по способу, общему у всех первобытных народов, не указывает ли эта форма на глубокую древ-

чтобы судить о грандиозности этого предприятия, достаточно сказать, что, кроме верхней части, подняли еще на триста локтей, а в иных местах и более, нижнюю часть храма. Но огромная высота этого фундамента не была заметна, ибо рвы были с тех пор засыпаны и оказались теперь на одном уровне с узкими улицами города; и камни, употребленные при этих работах, имели сорок локтей в длину...» (Война евреев с римлянами, кн. V, гл. XIV). Действительно, каменные блоки этого фундамента, который и по сие время значительно возвышается над большими массами нанесенной земли, достигает небывалых размеров; ряды камней в среднем имеют 1 м 60 см в высоту при длине каждого блока от 5 до 7 м, иногда несколько более.

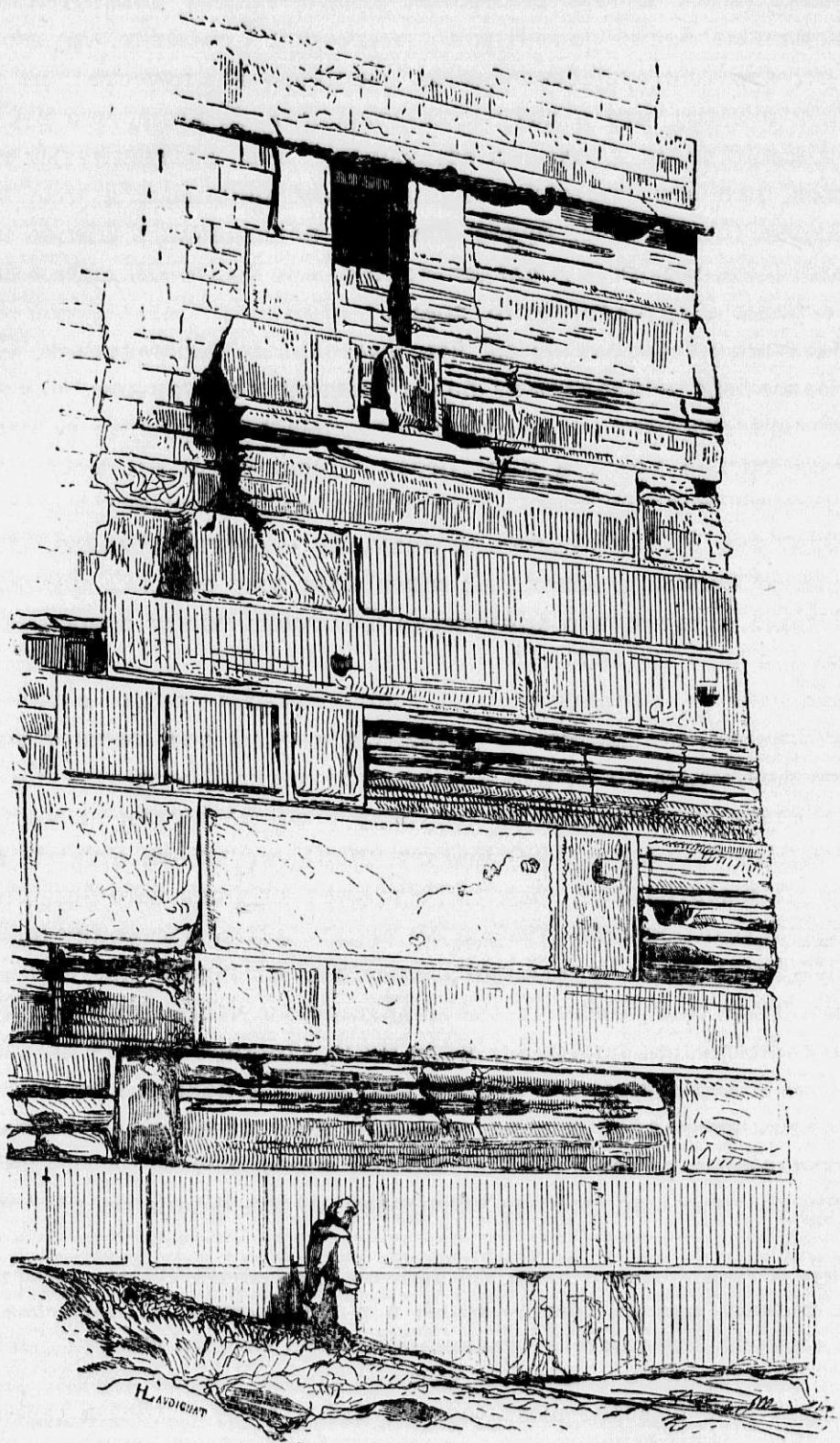


Рис. 31

ность? А эта кладка из громадных блоков, а эти выступающие плиты и, повторяю, расслоение этих блоков, не свидетельствует ли все это об эпохе, значительно более ранней, чем времена Ирода? Но если этот угол относится к эпохе Соломона или его непосредственных преемников, то же можно сказать и об арке, только что описанной нами, ибо камни, их отеска, их кладка одинаковы в этой арке и в других наиболее древних частях площадки храма.

Не являются ли этруски, как и карфагеняне, с которыми они явно имели сношения, остатками финикийской колонии, откуда римляне времен республики заимствовали первые понятия о строительном искусстве?

Но в основаниях площадки Иерусалимского храма мы видим одну лишь облицовку, без всяких скульптурных украшений. Если эта облицовка относится к весьма отдаленным временам, о чем свидетельствуют колоссальные размеры блоков, способ их отески и кладки*, выполненной без соблюдения непрерывности горизонтальных швов, то с другой стороны, здесь нет ничего, что указывало бы на наличие искусства. Нужно заметить, что недалеко от Иерусалима находится большое количество могил, вытесанных в юрском известняке, покрывающем большую часть Палестины. Г-н де Соси считает, что эти могилы относятся к эпохе царей; его оппоненты датируют их значительно более поздней эпохой. Но, во-первых, римляне не имели обыкновения в период империи вытесывать свои могилы в цельной скале; во-вторых, традиция, с которой всегда нужно считаться, приписывает их уже во времена Константина эпохе Иудейского царства; в-третьих, стиль архитектуры этих могил чужд римскому искусству. Возьмем, например, среди них одну из наиболее значительных, ту, которая частью своих архитектурных форм и даже деталей обломов более всего напоминает римское искусство времен империи, а именно могилу Царей (рис. 32). Оба вспомогательных столба, находившихся в местах, обозначенных буквой А, разрушены. Мы, правда, видим здесь триглифы греческого дорийского ордера; но кто нам докажет, что греки в свое время не заимствовали эту деталь у финикийян или у евреев? Что касается этих палм, венков, дисков, виноградных гроздьев и в осо-

* Необходимо отметить, что все первобытные кладки являются либо циклопическими, т. е. состоят из блоков неправильной формы, уложенных при помощи подвижного (меняющего свою форму) наугольника в том виде, в каком они добыты из карьеров, либо без соблюдения непрерывности горизонтальных швов. Кладка бывает циклопической, когда камень можно добыть только в виде кусков с непараллельными поверхностями. Но в таких странах, как Иудея, где известняк встречается в виде естественных параллельно лежащих слоев, строители, конечно, применяли камень таким, каким давала его им природа. Но эти слои имеют неравную высоту, и, пуская их в работу, часто приходилось отступать от непрерывности постелей или же решаться срезать поверхность большого количества каменных блоков, а эта операция не была в ходу у первобытных зодчих. Следовательно, по одному виду кладки можно всегда определить, принадлежит ли она первобытной цивилизации или цивилизации, ушедшей далеко вперед в области искусств и ремесел.

бенности большого обрамления под архитравом, загибающегося на углах под прямым углом, то эти украшения — не греческие, не ассирийские и не

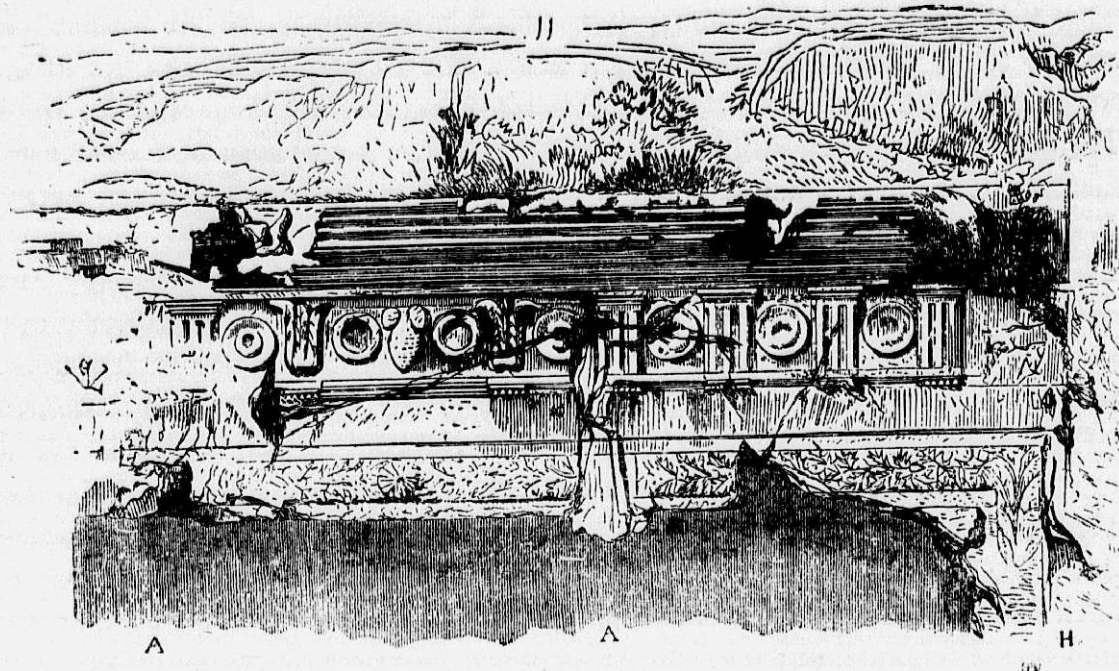


Рис. 32

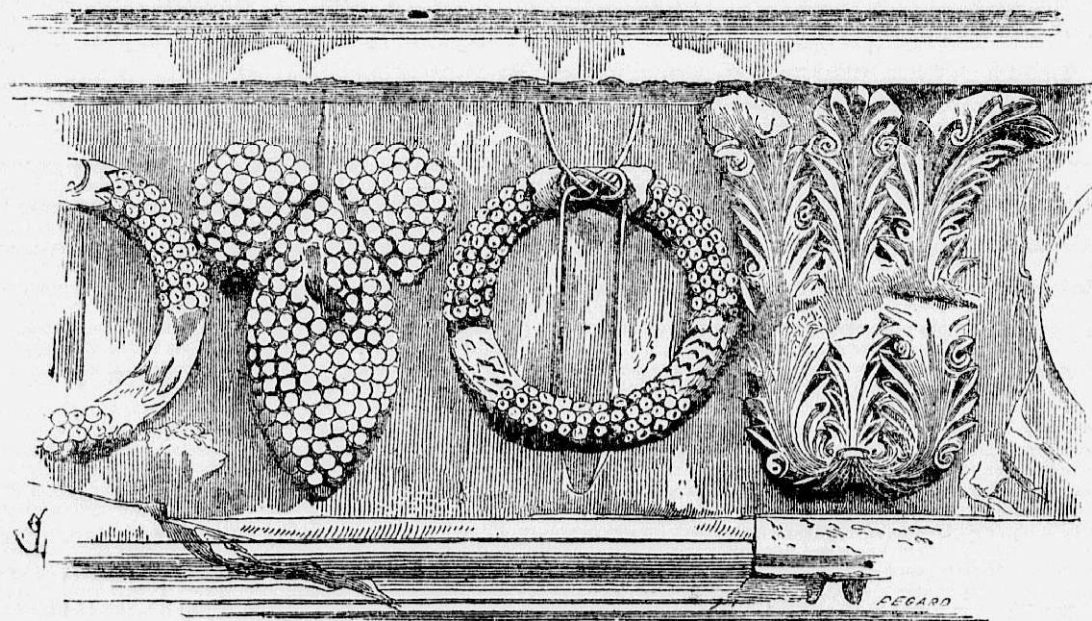


Рис. 33

римские. Детальное обследование скульптуры еще более, чем весь памятник в целом, внушает нам мысль о самобытном искусстве.

Рассмотрим этот кусок фриз (рис. 33), эти пальмовые ветви, угловатую манеру их обработки, эти гроздья, эти венки, подвешенные на шнурах, связанных узлом. Посмотрим также на эти фрагменты обрамления (рис. 34).

состоящего из оливковых и виноградных листьев. Никогда ни греки, ни римляне, ни тем менее римляне византийского периода не создавали скульптурных украшений в этом стиле. Хотите пример, отмеченный еще более

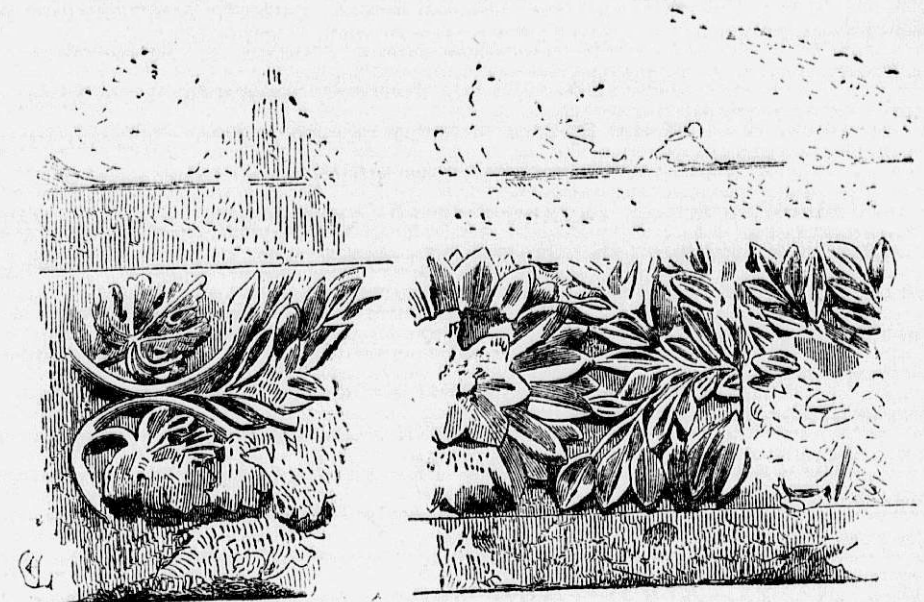


Рис. 34

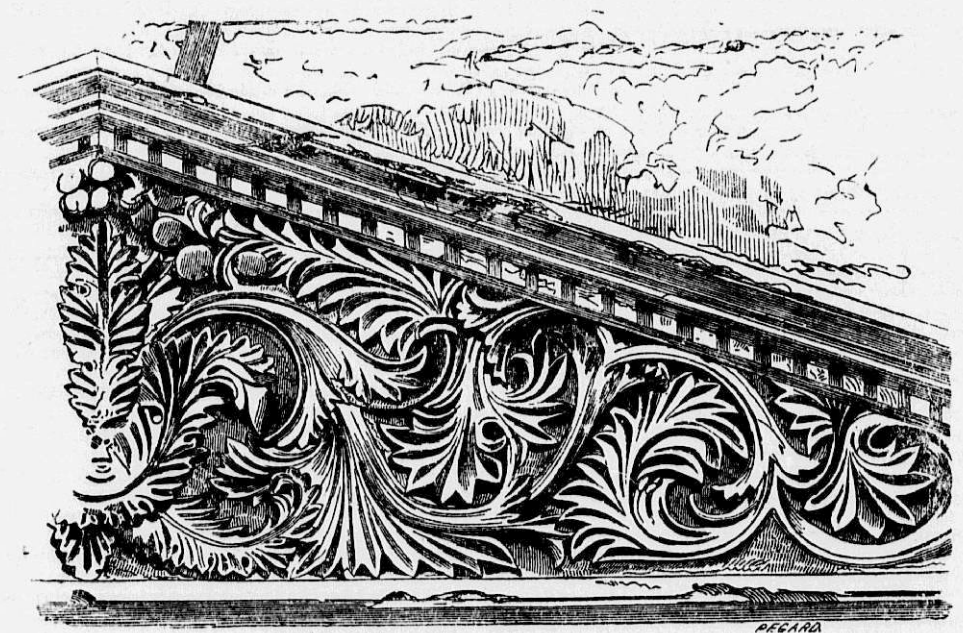


Рис. 35

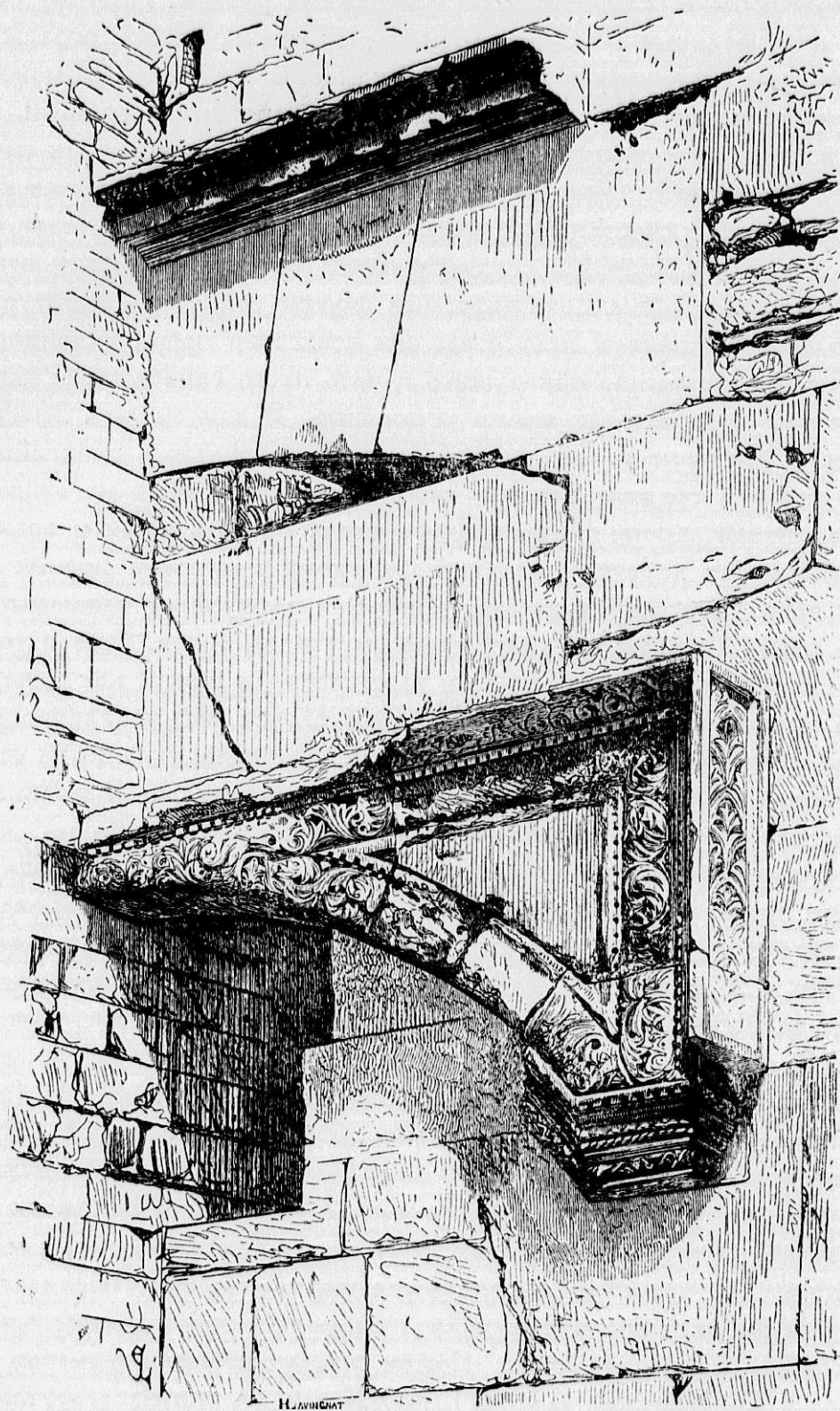
самобытными чертами? Вот кусок тимпана (рис. 35), помещающегося над отверстием, ведущим в могилу Судей, также высеченную в скале. Если где-нибудь в мире существует скульптурный орнамент, имеющий с ним некоторое сходство, то это в византийской скульптуре IV, V и VI веков. Неужели же захотят нас уверить, что и эти могилы относятся к той же эпохе? Но

тогда кем и для кого они были сделаны? И если даже, согласившись с тем, что они существовали до IV века, мы отнесем их не далее, как к эпохе Ирода, не ясно ли, что византийские греки многое заимствовали из этого искусства? В этих скульптурных украшениях (факт, достойный внимания) мы видим полное отсутствие изображений людей и животных. На всех этих могилах — та же фактура: сухая, точная, плоская, сложная, очень характерная резьба, и в то же время можно обнаружить тонкую, тщательную моделировку, я бы сказал, следы примитивного резца; иными словами — качества, противоположные скульптуре Византийской империи, расплывчатой, тяжеловесной, выпуклой и однообразной, абсолютно лишенной стили и свидетельствующей об упадке искусства, превратившегося в ремесло. Я обращаюсь к художникам, и мне кажется, что по крайней мере для них не может быть сомнений в примитивном характере этой резьбы.

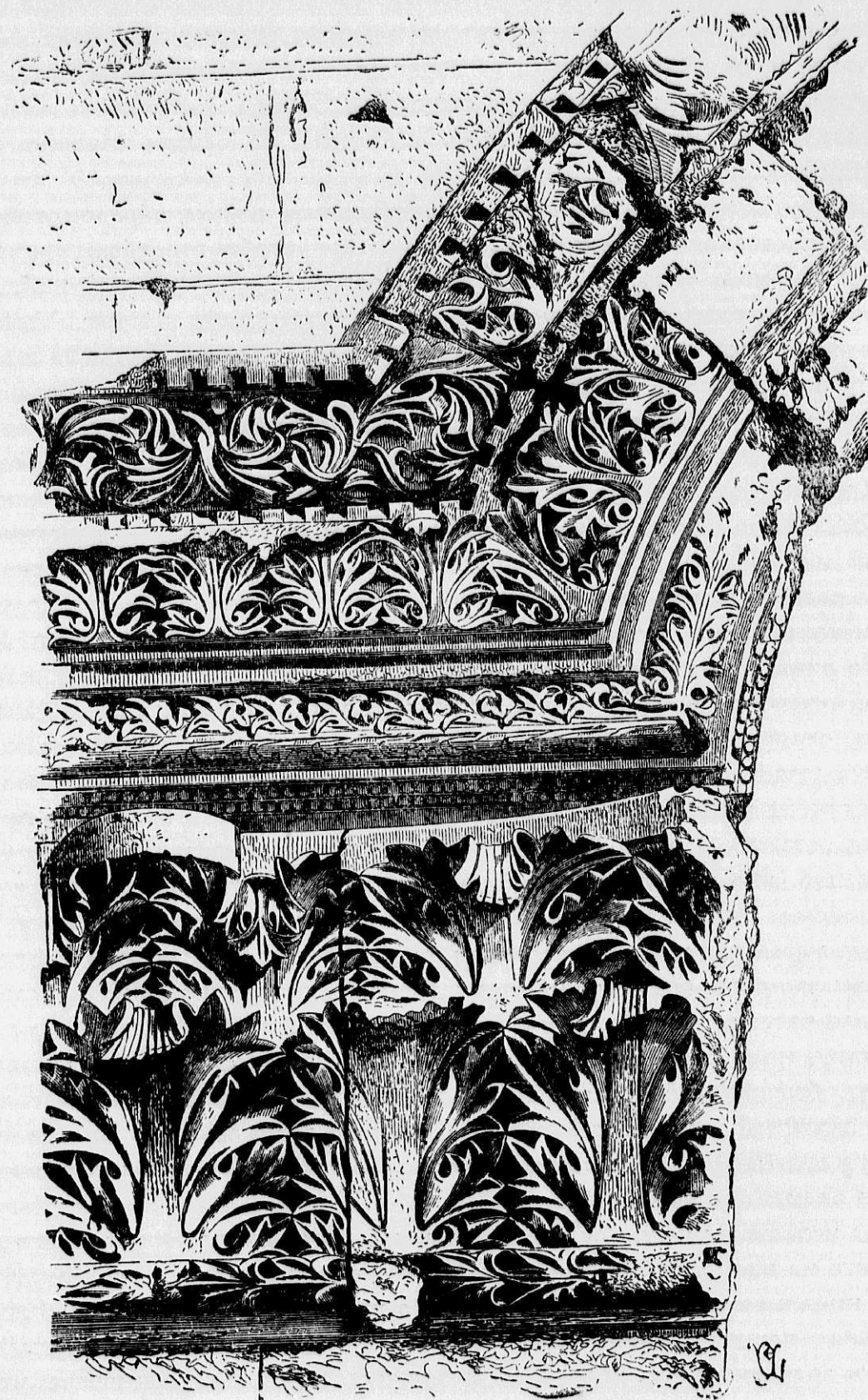
Но предположим, если хотите, что эти могилы относятся к римской эпохе, что они принадлежат к временам Ирода Великого, — а это в крайнем случае можно допустить, поскольку Иосиф Флавий, говоря о реконструкции Иерусалимского храма этим царем, пишет в своей «Древней истории евреев» (кн. XI, гл. XIV): «Архитектура портиков (храма) была почти подобна остальному; они были вверху затянуты пестрыми коврами, украшенными пурпурными цветами, коврами, чередовавшимися с колоннами, с карнизов которых свешивались золотые виноградные ветви, с их гроздьями и ягодами столь прекрасной работы, что в этих богатых произведениях искусство не уступало материалу». Ирод при постройке своего храма использовал азиатских художников, у которых были свои собственные художественные традиции, не имевшие ничего римского. К тому же Иосиф Флавий не преминул нам сообщить, как ревностно охраняли евреи свои национальные черты, как они не терпели чужеземных влияний, и Ирод, искавший популярности после своей неудачной попытки ввести римские празднества и обычаи в Иудее, ни в коем случае не рискнул бы внести элементы чужестранного искусства в строительство храма. Хотя бы иерусалимские могилы и относились ко времени Ирода, они все же сохраняют явные следы местного искусства, и этого нам достаточно.

Но будем соблюдать хронологический порядок, установленный традицией... Мы дошли теперь до построек, приписываемых Ироду Великому. Известно, что Ирод реставрировал храм, что он даже перестроил его значительную часть. После него к этому сооружению не прикасаются до разрушения его войсками Тита. Тит сносит город Иерусалим целиком, за исключением двух башен. Он превращает его в пустыню, и только при Адриане иудейский город снова населяется, но с тех пор он никогда уже не может выйти из состояния полуразвалин. Вполне понятно, что какой бы яростью ни были обуреваемы разрушители городов, когда дело доходит до ломки стен, подобных тем, фрагменты которых я только что показал (рис. 30 и 31),

то всякий пыл может остыть. Пророчество «не останется камня на камне» едва ли можно было осуществить человеческими руками. Поэтому остались не только значительные обломки площадки и первоначальной ограды храма, но и фрагменты скульптуры; в некоторых местах этой ограды можно ясно заметить остатки построек, относящихся к более позднему времени, чем гигантская кладка, изображенная выше. Эти остатки в отношении конструкции имеют вид римских; между тем, они смогут относиться только к царствованию Ирода. По счастливой случайности для истории искусства от этой ограды сохранилась дверь со скульптурными украшениями, и, невзирая на то, что эта скульптура и архитектурные формы свидетельствуют о значительно более совершенном искусстве, чем искусство могил в долине Иосафата, в ней все же можно обнаружить печать этого самобытного искусства, существование которого так важно установить. Я даю на рис. 36 (тоже по фотографии) фрагменты этой двери (заложеной наглухо в позднейшее время, вероятно — в средние века) в ограде храма, которая не может быть приписана никому, кроме Ирода. Здесь снова орнаментация и архитектурные формы носят характер, чуждый римскому искусству времен упадка. Изящная арка, украшенная весьма тонким скульптурным орнаментом, расположена перед архитравом, разгруженным второй аркой. Еще и теперь на архитраве заметна широкая резьба и выступающая плита, как и на блоках храмовой площадки. Облицовка во всяком случае весьма гладко отесана, и камни уложены без раствора. Если эти скульптурные украшения относятся к эпохе Ирода (с чем трудно не согласиться, принимая во внимание их местоположение), то знаменитая так называемая Золотая дверь, очевидно, принадлежит к той же эпохе, ибо ее скульптурные украшения вполне сходны с украшениями на двери ограды храма, которую я только что показал. Де Соси без всяких колебаний утверждает, что Золотая дверь — произведение времен Ирода. Конструкция дверных косяков, несомненно, римского типа; обе арки, замыкающие дверь, — очень плоские стрельчатые арки, резьба прекрасно выполнена и сохраняет при этом те еврейские черты, значение которых я старался подчеркнуть выше. Вот деталь этой резьбы (рис. 37). Пальметты капителей с резко загнутыми верхушками аканфов отличаются необыкновенной четкостью и силой исполнения, ничем не напоминающей скульптуры времен Византийской империи. Над капителями дверных косяков нет антаблемента, на их абаксах начинаются архивольты, как и у двери ограды храма. Орнаментация отличается тщательностью, определенностью и тонкостью работы; она чрезвычайно напоминает византийские орнаменты, встречающиеся на капителях св. Софии, на множестве предметов, изготовлявшихся в Константинополе с VI по XII век, на диптихах, футлярах для рукописей, шкатулках слоновой кости и пр., но в ее исполнении видна большая энергия. Поэтому, пожалуй, нет большого риска в предположении, что греки, получившие отвращение к вялости, до которой опустилось искус-



Puc. 36



Puc. 37

ство в конце Римской империи, поддерживавшие постоянные сношения с народами Сирии и неспособные вернуться к своему старому искусству, — ибо греки никогда не регрессировали, — воспользовались этими новыми для них элементами и, не желая больше работать для Запада, который их не понимал, начали создавать формы нового искусства, на основе азиатского, — византийского искусства.

Вид скульптурных украшений, их трактовка явным образом говорят в пользу моего предположения. Но нужно еще, чтобы это убеждение проникло в умы моих читателей. Последние фрагменты, показанные мной, должны быть отнесены либо к эпохе Ирода Великого, либо к эпохе Адриана, либо к эпохе Константина. Хотя римское искусство времен Адриана и стремится приблизиться к древнегреческим образцам, но это усилие ограничивается внешним совершенством исполнения и не изменяет общего характера архитектуры. В самом Иерусалиме сохранились остатки римской архитектуры времен Адриана, как, например, фонтан так называемый св. Филиппа, и эти остатки и в деталях и в ансамбле столь же проникнуты римским духом, как и постройки самого Рима. Неужели кто-нибудь захочет уверить нас, что эта дверь и эти могилы, высеченные в скале (ибо и та и другие служат выражением одного и того же искусства), относятся к временам св. Елены? Но римское искусство времен Константина нам известно, оно дошло до крайней степени вялости в исполнении. Если архитектура Константина в Сирии отличается от той, которую мы встречаем на Западе в ту же эпоху, это доказывает, что в Сирии существовала в то время блестящая школа, и наш аргумент в пользу влияния сирийского искусства на греческие произведения остается в силе. Греки с жаром приняли христианство. Это было естественно, ибо их философы предчувствовали наступление христианства. Греки первые побывали в тех краях, где зародилась новая религия; это было им легко, так как те места были по соседству с ними. Когда христианство распространилось по территории древней Греции, сношения с Палестиной стали частыми и необходимыми, и, зная подвижность ума греков, не следует удивляться тому, что они стали искать элементы нового искусства в краях, бывших свидетелями зарождения новой религии. Следовательно, факты духовной жизни и памятники одинаково подтверждают предположение, что византийское искусство заимствовало некоторые из своих декоративных элементов в Палестине.

Мне известны предрассудки, которые противопоставляются этой гипотезе; никто из нас не забыл взглядов Вольтера на еврейский народ, но Вольтер не имел ни малейшего представления о ценности и природе первобытного сирийского искусства, и я сказал бы, что даже его настойчивое стремление умалить значение этого народа, то остроумие, которое он расточает, чтобы выставить его в смешном виде, должны служить нам предостережением против его взглядов на этот счет. Чтобы разрушить что-нибудь, не имеющее

реальных основ, не приходится тратить столько труда, и ожесточенные нападки Вольтера на маленький еврейский народ — показатель большого знания этого народа.

Греки во все времена обладали способностью быстро усваивать элементы, заимствованные ими у других народов. Они всегда были великими пиратами, бросавшими все, что они брали, — вещи и идеи, — в свой тигель, чтобы переплавить их в греческое произведение и показать его таким изумленному миру, которому после этого уже не приходилось рассуждать о его происхождении. Сколько более или менее остроумных догадок было высказано относительно истоков античного греческого искусства и даже относительно византийского искусства, значительно более близкого к нам и более доступного анализу! Сколько выдвинуто было гипотез с тех пор, как археология сделалась наукой! Я не претендую на то, что в нескольких строках указал единственный путь возникновения византийского искусства, я ограничиваюсь ссылкой на факты. С того дня как римляне задушили Грецию своей мощной рукой, греческое искусство становится ремеслом. В Греции, как и повсюду, насаждается римское искусство. Неоспоримо, что здания, построенные с тех пор на греческой земле, выполнены с большим совершенством, чем те, которые воздвигнуты в Италии, Галлии, Испании и Германии, но все же это всегда — римские сооружения. И это столь заметно, даже для людей, едва знакомых с искусством архитектуры, что в Аттике, например, какова бы ни была чистота выполнения сооружений, построенных после наступления римского владычества, невольно отворачиваешься от этих зданий, которые в другом месте вызвали бы восхищение. Повторяю, с того дня и до утверждения империи в Константинополе исчезли всякие следы греческого искусства; если работа и ведется, то она ведется в тени. Затем внезапно мы видим в Византии новый взлет архитектуры, скульптуры и живописи, мы видим, как они облекаются в новые формы, развивают новые принципы, принимают определенный характер; должны же были греки откуда-то взять эти элементы нового искусства. Между тем, единственные памятники, представляющие, по крайней в декоративных принципах, поразительную аналогию с византийским искусством, мы находим в Палестине, на этой древней еврейской почве. Эти памятники, каковы бы ни были мнения, высказывавшиеся по этому поводу, относятся к более ранней эпохе, чем византийское искусство в собственном смысле слова, а в продолжение трех последних веков существования империи греки, когда-то воевавшие с азиатскими народами, поддерживают с ними оживленные сношения.

Мне кажется, что выводы напрашиваются сами. Но допустим, если хотите, что эти иудейские сооружения относятся к последним годам Римской империи; они не похожи на римскую архитектуру времен упадка ни общим расположением, ни скульптурными деталями. Следовательно, предполагая, что они воздвигнуты позднее эпохи Ирода Великого, т. е. времен Августа,

нужно признать в них влияние местного искусства. Но для того, чтобы это влияние могло оставить следы, должно было существовать более раннее искусство. Таким образом, мы не выходим за пределы того же круга, и принуждены признать, что в Сирии, начиная с финикийско-иудейской эпохи, существовало туземное искусство, но оно не было ни ассирийским, ни иранским, ни архаическим искусством греков. Во времена империи, правда, встречаются кое-какие следы этого влияния в римских сооружениях, но не нужно забывать, что римляне, начиная с эпохи Августа, с каждым днем простирали свое владычество все дальше на Восток. Если мы видим в римской архитектуре Баальбека, Пальмиры, Сирии следы этого искусства, которое я считаю туземным, то в отношении способов выполнения их конструкции и декорация остаются римскими; обломы покрываются орнаментом, но этот орнамент всегда римский. Византийское искусство в собственном смысле слова не могло возникнуть из этого искусства, отмеченного упадком, ибо никогда возрождение искусства не строилось на основе выродившихся образцов. Наоборот, искусство имеет будущее лишь тогда, когда оно использует свое прошлое.

Я не хочу утверждать, что греки нашли новые для них элементы византийского искусства только в Иудее: может быть, вся Азия внесла свою лепту. Мне лишь важно констатировать тот факт, что византийское искусство не имеет никакого сходства с древнегреческим искусством, что оно приращивает к западно-римской архитектуре новые принципы, и что мы встречаем на древней еврейской почве некоторые из этих принципов весьма четко выраженными.

Посмотрим теперь, каковы эти принципы. Греки, которые в древности изобрели ордера или по крайней мере подчинили их особым пропорциям, видя, как употребляют их и злоупотребляют ими римляне, от ордеров отказываются. Они прибегают к новым принципам. Ордера, существовавшие при системе архитравных перекрытий, не могли для греков совмещаться с введением арки в архитектуру. Греки уже не применяют архитрава, а если применяют, то лишь под аркой. Колонны теряют характер ордера, диктующего формы зданию, и начинают играть второстепенную роль монолитных жестких вертикальных опор в сквозных конструкциях, несущих открытые арки между тонкими стенами. Часто вместо колонн применяют изолированные столбы, как это можно видеть в константинопольском соборе св. Софии, в больших боковых пролетах*.

* Например два столба, поставленные снаружи собора св. Марка в Венеции со стороны Пьяцетты и происходящие, по преданию, из церкви см. Иоанна в Акре. Эти столбы, повидимому, принадлежат к первому периоду Византийской империи: они с лицевой стороны покрыты листовым орнаментом.

Выпуклые профили карнизов греческих и римских ордеров совершенно не применяются, — их заменили пояса, тупые профили, а сильно выступающие украшения должны были впредь служить для увенчания зданий. После того как отказались от ордеров, пропорции колонн и капителей стали произвольными. Доведя римские конструктивные принципы до крайности, византийские греки начинают рассматривать стены лишь как сквозные пролеты, как ограждения, как перегородки. Вся конструкция заключается в сводах, взаимно поддерживающих друг друга; их давление сосредоточено в отдельных точках и притом на столбах, несущих эти своды. Этот вид конструкции с большой последовательностью развит в соборе св. Софии. Мы видим, что византийское искусство не представляет собой следствия упадка римского искусства, как это иногда старались доказать; это — искусство, доводящее принципы римской конструкции до крайностей, отказавшееся от римских чисто декоративных заимствований, делающее новые заимствования, более правдивые, более связанные с принципами этой конструкции, и умеющее применять их с греческой логичностью. Это искусство, не клонящееся к упадку, а наоборот, обновленное, обещающее долготелее процветание, способное к созданию неизвестных до тех пор принципов.

Я говорил, что несториане, после осуждения их главы, нашли приют в Сирии, в Иране, в Египте, их секта распространилась в Азии. Они принесли с собой принципы византийского возрождения и присущие им элементы. Для них «святая дева» была лишь матерью Христа, но не матерью божьей. Они видели в Христе два естества, одно — божественное, другое — человеческое. Эта ересь стремилась в произведениях искусства прославлять божество не изображением того видимого тела, в которое оно облеклось, но изображением его деяний. Арабы, воспользовавшиеся искусством, принесенным несторианами, пошли еще дальше в этом учении: они считали, что живые существа, каковы бы они ни были, не подобает изображать ни в скульптуре, ни в живописи. Искусство, ограниченное таким образом, должно было искать себе декоративных сюжетов в растительном мире, в неодушевленных предметах и в геометрических комбинациях. Знание геометрии сделалось поэтому у арабов главной предпосылкой не только конструкции здания, но и его убранства. Таким образом, греческое искусство, перенесенное несторианами, удалялось, насколько это было возможно, от греческого античного искусства и в своей форме и в своих принципах.

Запад, начавший культивировать искусства со времен Карла Великого, имел перед собой три системы, из которых он имел возможность черпать. Он обладал у себя остатками римского искусства, он брал все, что мог, из искусства византийского и испытывал влияние арабского искусства в зависимости от более или менее оживленных сношений с Испанией, Сирией и побережьем Африки.

Будучи латинской в силу своих старых традиций, Галлия *, однако, не была латинской по самой своей природе, как я уже отмечал выше. Ее соблазняли византийские образцы, ее влекло к изучению математических наук, процветавших у арабов. Начиная с X века, в ее архитектуре уже проявляются более высокие стремления по сравнению с теми практическими приемами, которыми она располагала. В исполнении еще сказывается варварское состояние, но его уже нет в архитектурных замыслах. Видны усилия очень опытных художников, в распоряжении которых были, однако, лишь неискусные, грубые рабочие. Художественные принципы уже достигли значительного развития и во всем отличаются от принципов античной греческой архитектуры и римской архитектуры времен империи. Так, греки применяли только архитравные перекрытия на вертикальных опорах. В римской конструкции господствовал свод, а ордера оставались независимыми от этой конструкции. Византийцы сделали шаг вперед, — они попытались придать ордерам (или, вернее, колоннам) в своих сводчатых сооружениях правдивую, полезную функцию; но все же колонна остается у них дополнительной частью, стойкой, — в сквозном пролете, в конструкции еще совершенно римского типа. Западные народы в период развития романской архитектуры тесно связывают колонну с конструкцией своих сооружений, они делают из нее неотъемлемую часть конструкции, но это невольно заставляет их отступить от пропорций античной колонны. Они видят в колонне не более, как вертикальную опору, которой можно придать в высоту различное число модулей в зависимости от ее функции. Это уже не соответствует античному способу; но разве на свете существует только один способ, от которого никогда нельзя отступить под страхом впасть в варварство?

Мы видели, как римляне ставили одну над другой встроенные колонны в многоэтажных зданиях. Мы видели, как в этих случаях, когда колонна выполняла функцию контрфорса, нависающий антаблемент своей тяжестью делал эти подпоры бесполезными. И вот, мы видим, что на Западе, начиная с X века (возможно, даже и раньше), архитекторы упраздняют промежуточные антаблементы этих поставленных один над другим ордеров и делают из двух, трех или четырех колонн, помещаемых у римлян одна над другой, один пучок тонких колонн, или одну колонну, или один цилиндри-

* Если я как бы придаю Галлии значение, которое может показаться преувеличенным, особенно в глазах наших соседей по ту сторону Рейна, то я делаю это с целью найти, по возможности, тот народ, который на Западе в отдаленные времена, повидимому, обладал уже резко выраженными национальными чертами. Тацит, в своей книге „*Morib. germ.*“, cap. XXVII, говорит так: „Юлий Цезарь, авторитет которого столь велик, говорит, что галлы были некогда могущественнее германцев (*Validiores olim gallorum res fuisse, summus auctorum, C. Julius tradit*). Из этого можно заключить, что галлы некогда прошли через Германию...“ Разумеется, германцы с лихвой возместили это позднее.

ческий контрфорс, имеющий лишь одну капитель с антаблементом, завершающим здание. Когда несколько этажей помещаются один над другим, они

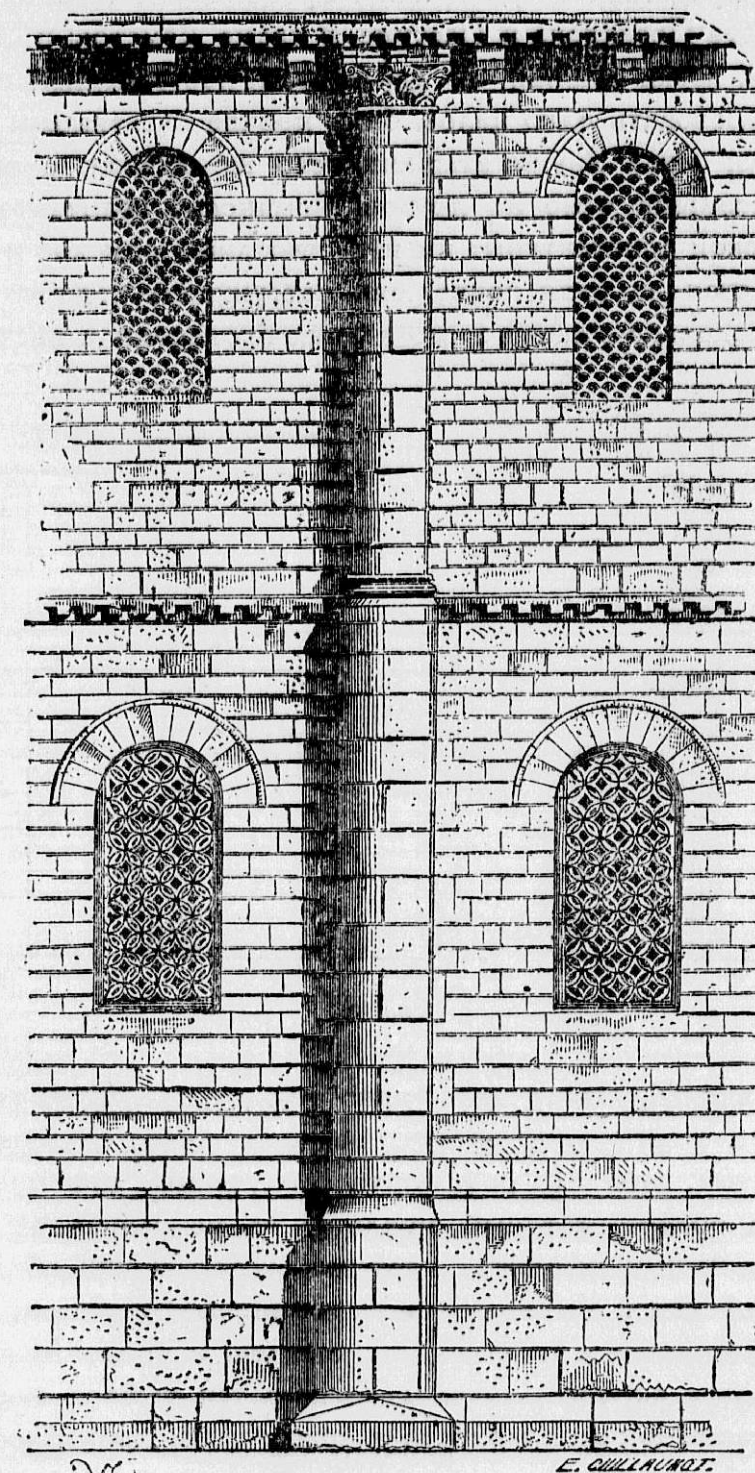


Рис. 38

отмечены поясами между колоннами. Эти колонны тянутся снизу вверх либо непрерывно, либо образуя уступы в каждом этаже (рис. 38) *.

* Старинная часть собора Сен Реми в Реймсе.

Таков новый принцип, основанный на правильном рассуждении. Мы уже видим, что у античных греков при расположении одного ордера над другим верхний ордер представлял собой лишь продолжение нижних колонн, как, например, в храме Посейдона в Пестуме, в храме Деметры в Элевсине и др. (рис. 39). Итак, греки поняли, что два ордера, поставленные один над другим, должны образовать одно целое, быть прочно связанными между собой, быть и казаться лишь двумя этажами того же здания, а не двумя зданиями, поставленными одно на другое. Романские архитекторы не знают античной греческой архитектуры; им известно лишь римское и византийское искусство, но, стоя на этой почве, они рассуждают подобно грекам и не хотят, чтобы несколько этажей этого здания производили впечатление двух,

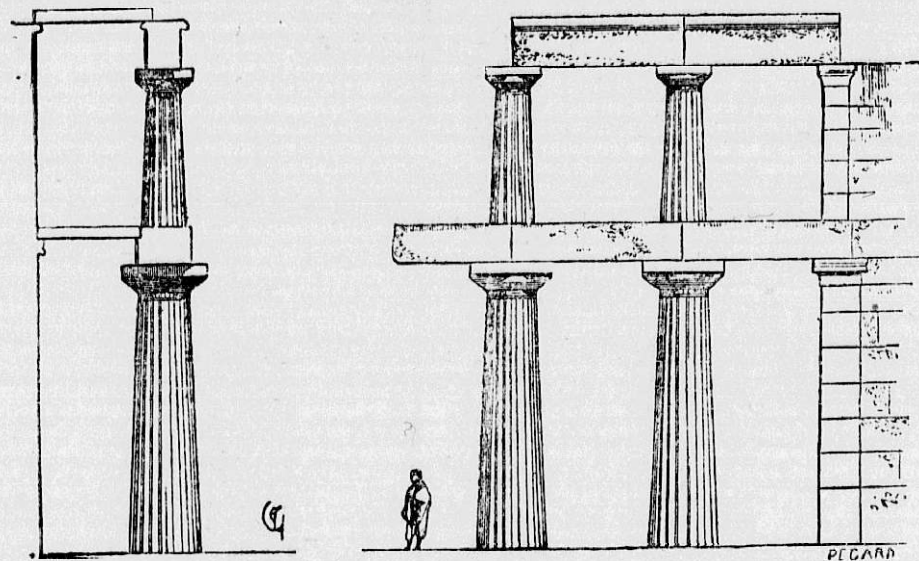


Рис. 39

трех, четырех зданий, помещенных одно над другим. Они, таким образом, нарушают римские ордера, но рассуждают правильно; следовательно, здесь весь вопрос в том, стоят ли результаты, полученные при правильном рассуждении, того ордера, который зиждется на неправильном рассуждении. При помощи античных искусств, остатками которых они обладают, и прибегая к византийским искусствам, западные народы полагают начало своим собственным принципам в искусстве, и если они в продолжение романского периода действуют оцупью, когда дело касается выбора форм, то они не проявляют никакой нерешительности в применении принципов, основанных на все более и более строгом рассуждении. Неплохое начало для варваров!

Западные архитекторы уже не могли более строить из крупных материалов, — у них не было ни транспортных средств, ни подъемных механизмов; кроме того, римляне оставили им обширные сооружения, построенные из очень мелкого камня, из кирпича или монолитной кладки из щебня, но,

как мы уже видели, римская конструкция представляла собой как бы обнаженное тело, всегда одетое мрамором, штукатуркой, тесаным камнем и украшенное монолитными колоннами. Романские архитекторы открыто решаются не отличать более тела здания от его одежды. Самая конструкция становится архитектурой. Требования этой конструкции будут определять форму. Так, романский архитектор желает построить неф с двумя боковыми приделами, неф базилики: он не может воздвигнуть монолитных колонн, несущих стены центрального нефа, но он и не старается придать пропорций

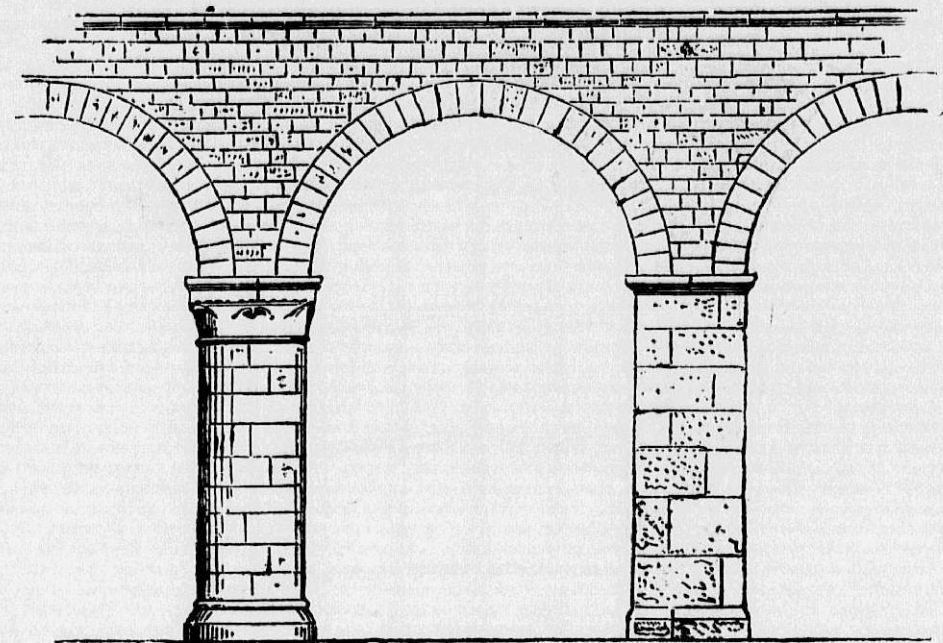


Рис. 40

римской колонны этим колоннам или столбам, которые ему придется выкладывать из нескольких рядов камней небольшой высоты. Он поставит квадратные или цилиндрические столбы приземистых пропорций (рис. 40)*, или же, если он захочет облегчить вид этих устоев, он придаст им форму пучка колонн (рис. 41)**. Но вскоре он захочет перекрыть сводами боковые нефы, сохранив деревянную конструкцию для перекрытия центрального нефа. Он понимает, что боковые своды будут распирают колонны внутрь, что необходимо поэтому придать этим устоям большую сопротивляемость. Тогда (рис. 42) он создает квадратный столб, к которому прислоняет встроенную в него колонну А, чтобы нести арку свода бокового нефа, и две колонны В, такой же высоты, чтобы поддерживать архивольты, несущие продольную

* Церковь в Виньори, церковь Сент Этьен в Бове, церковь в Турню и др.

** Из нефа в церкви Сен Реми в Реймсе, X век.

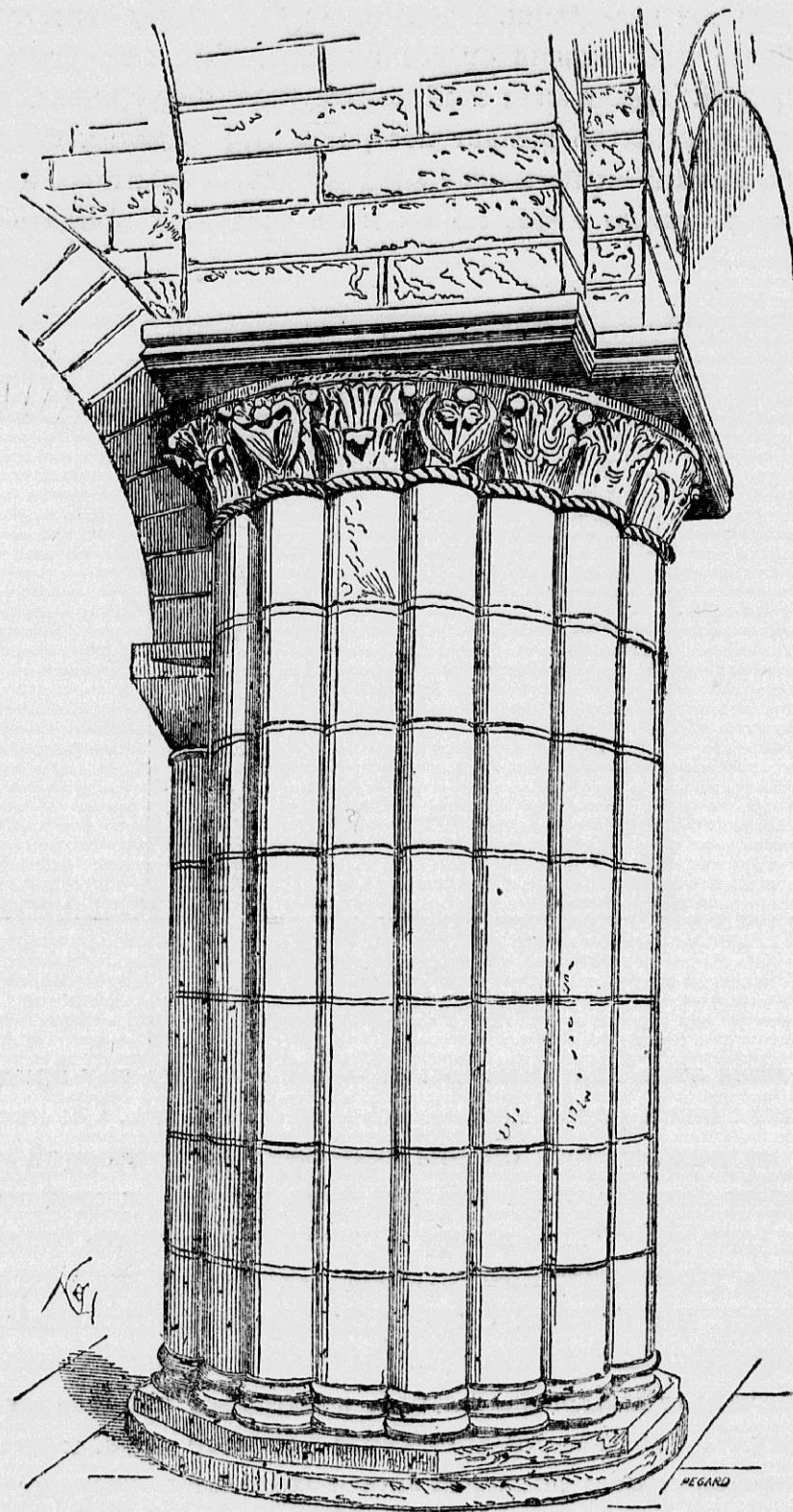


Рис. 41

стену; затем, в качестве внутреннего контрфорса и опоры для деревянной фермы, — четвертую колонну *С*, которая будет возвышаться от основания до вершины стены. Здесь он опять-таки весьма правильно рассуждает, хотя стнюдь не считается с пропорциями античных ордоров. К тому же он с грехом пополам копирует римские и византийские капители или сложные капители с византийским орнаментом.

Романские архитекторы утратили традиционный способ изготовления замечательных римских растворов, позволявших создавать каменные массивы, однородные, как бетонные глыбы; они не умеют изготовлять гидравлическую известь; они строят на возвышенных местах, обычно очень далеко от больших рек, доставляющих хороший песок, они чувствуют, что не могут

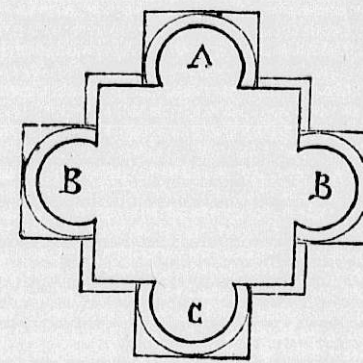


Рис. 42

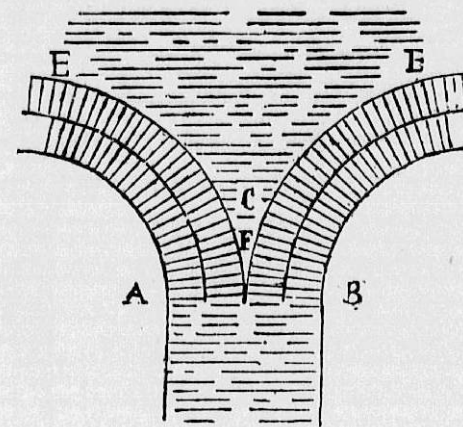


Рис. 43

положиться на надежность соединения, даваемого теми плохими растворами, которые они применяют; они возмещают этот недостаток, являющийся результатом их материального бессилия, комбинациями кладки, жесткой или упругой, в зависимости от необходимости. Так, например римляне в своих постройках не боялись возводить стену на двух арках, основания которых сливались в одно (рис. 43), так как все целое *ABC*, хотя и состоящее из наклонных постелей, представляло собой однородную массу благодаря монолитности, обеспечиваемой прекрасным раствором. Но если бы эти растворы давали непрочное соединение, то стена, естественно, скользила бы по наружной поверхности арок *EF*, и вся ее тяжесть была бы перенесена на острый угол *F*. Тогда романский архитектор чертит план своего устоя так, как я показал выше (рис. 42), и, упирая обе арки *A* на две расширяющиеся капители *B*, он оставляет между наружными дугами этих арок всю опору *C*, которую укрепляет встроенной колонной (рис. 44). Таким образом, арки становятся независимыми от опоры, поднимающейся от основания горизонтальными рядами каменной кладки. Это не архитектура, возразят мне, а строительная техника. Но дело в том, что мы подходим теперь к тому пе-

риоду в истории искусства, когда архитектура и конструкция становятся неотделимыми, когда архитектура представляет собой лишь конструкцию, скомбинированную так, чтобы отвечать материальным запросам и в то же время производить красивое впечатление стройным сочетанием материалов, отесанных и расположенных с точным соблюдением необходимых форм и размеров. Именно тогда, когда западный гений подчиняется этому принципу, выявляются его истинные стремления и присущие ему свойства, ибо тогда

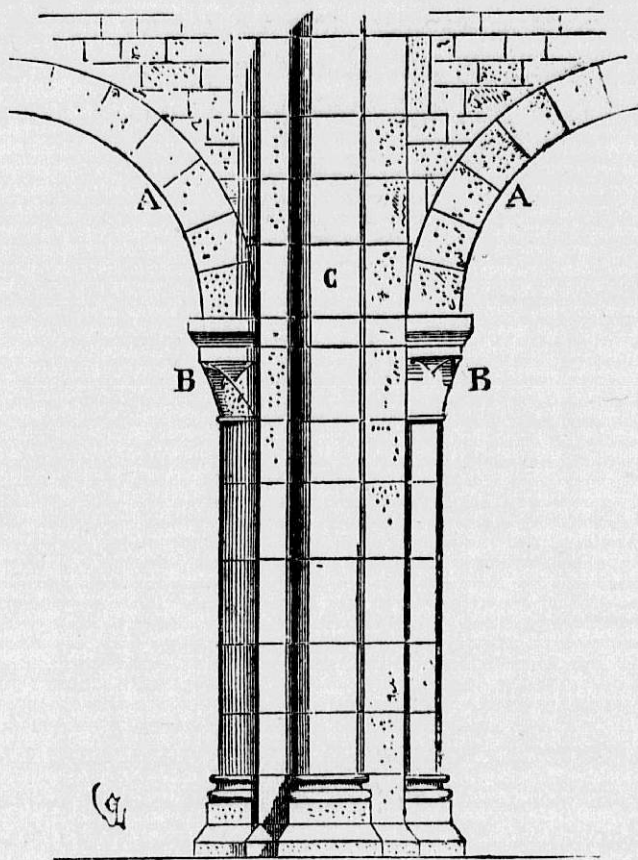


Рис. 44

он все реже и реже заимствует что-либо от более ранних искусств, — он все черпает в самом себе: конструкцию, общее расположение, пропорции, профили, скульптурный и живописный орнамент, монументальную скульптуру... И во всяком случае не я буду упрекать средневековое искусство в этой независимости.

По-моему, каждой нации можно сказать: «Покажи мне твою архитектуру, и я буду знать тебе цену». Вплоть до ближайшей к нам эпохи между архитектурой и действительной ценностью нации существует настолько тесная связь, что можно было бы написать историю народного духа по выстроенным этим народом зданиям; а ввиду того, что я поставил себе за правило в этих беседах никогда не произносить суждения, не подкрепив его фактами, мои читатели разрешат мне обосновать и это суждение.

Мы уже видели, что в искусствах древних греков и римлян отражается, как в зеркале, характер этих народов. В те времена, когда варварские народы набрасываются друг на друга, античные традиции на Западе претерпевают изменения, но эти варвары не вносят в них ни одного нового элемента. После этого переворота в жизни человечества постепенно возрождаются национальности, к ним возвращаются присущие им неизгладимые черты, они узнают друг друга после общей свалки; тогда только формируется архитектура. На территории Галлии этим искусством завладевают монастыри и создают его по своему образу и подобию. В XI веке монастыри были не тем, чем они сделались позднее — сборищем людей, объединившихся в корпорацию среди твердо установившегося общества, чтобы вести сытую и бесполезную жизнь на земле, которую им предоставили или которую они постепенно приобрели. В монастырях XI века, наоборот, скрывались, чтобы работать, люди, получившие отвращение к анархии, бежавшие от беспорядка, желавшие освободиться из-под власти грубой силы, обрести где-нибудь покой, тишину и забвение того мира, где как в высших, так и в низших слоях общества царил один лишь произвол. Монахами в то время были лишь те, кто чувствовали непреодолимую потребность уйти от варварства. Поэтому монастыри пополнялись столько же из среды сеньоров, счастливых баловней того века, сколько и из низшего класса. Эти люди образуют настоящее государство среди общества, неспособного собою управлять.

Насколько было бы вредно и опасно предоставить подобным учреждениям развиваться среди общества, подчиняющегося твердым установлениям, настолько же эти учреждения были полезны и нужны в эпоху, которой принципы авторитета и дисциплины были совершенно чужды. Эти организованные корпорации собирают остатки античной архитектуры, завязывают сношения с отдаленными нациями, берут у тех, которые сохранили блага цивилизации, дают тем, которые погружены во мрак невежества. Их архитектура, действительно, в точности отражает их роль. В течение неполного столетия, с X по XI век, она складывается так, что уже может отвечать этой роли. Смирение сказывается в ее принципах, в способах выполнения, а между тем, она способна выразить всё то великолепие, о котором мечтают люди, стремящиеся после клюнийской реформы ни более, ни менее, как управлять миром. В этом отношении романская монашеская архитектура представляет собой искусство, искусство подлинное, так как оно везде сохраняет свои черты, будь это в самой бедной часовне, в обители, затерявшейся среди пустыни, или в огромном и великолепном клюнийском соборе. Это — архитектура, способная создать самые обширные и самые скромные сооружения, пользуясь одними и теми же методами, архитектура, представляющая собой не что иное, как накопление средств наподобие той религиозной организации, которая ее создала.

Между тем, феодальная крепость того времени сохраняет традиционную

древнеримскую конструкцию, потому что при ее строительстве действуют теми же способами, а именно пользуясь барщиной или реквизициями. Уже в конце XI века монахи, достигнув вершины своего могущества, хотят предстать во всем блеске; они стремятся к роскоши, не изменяя своих строительных приемов; их великолепные сооружения часто выполнены с поспешностью, небрежно, тогда как светские сеньоры пока что еще не стремятся к внешнему богатству, но стараются укрыться за крепкими стенами, строят прочно, ничего не принося в жертву любви к роскоши, охватившей монастыри. Св. Бернард видит опасность, он вводит свою цистерцианскую реформу, и она немедленно сказывается на архитектуре зданий этого ордена. Мы замечаем, как в XII веке у клунийцев сквозь строгость романских форм просвечивает определенная склонность к роскоши, некая непринужденность и свобода в трактовке принятых форм, небрежное выполнение конструкций и в то же время большая изысканность в скульптуре, тогда как у цистерцианцев, наоборот, виден отпечаток строгих правил во всем: в строительных приемах, в тщательности, точности непреложных формул, — ничего лишнего, ничего, кроме выполнения материальных требований, но выполненного добросовестно людьми, у которых нет иной цели, кроме исполнения своего долга. Цистерцианские сооружения представляют собой лишь конструкции, но конструкции хорошо и прочно исполненные; их можно узнать с первого взгляда. Итак, вот различные, резко выраженные виды архитектуры романского периода, подобно тому, как в обществе того времени мы видим несколько обществ, совершающих свой путь параллельно, но нет единого организованного общества. Существовала архитектура черного монашества, архитектура белого монашества, существовала феодальная архитектура, но не было единой архитектуры, потому что не было единой нации, и каждая из этих архитектур ясно выражает нравы, вкусы, привычки, стремления тех, кто ее создал.

Лишь в конце XII века, в результате более или менее удачных попыток освобождения городских общин, схоластических дискуссий, изучения античной философии и усиления королевской власти, пробуждается национальное самосознание. Энциклопедический дух и интерес к точным наукам охватывают всех просвещенных людей, и тогда монашеское влияние навсегда исчезает из истории искусства. Архитектура попадает в руки мирян. Через несколько лет она расстается с римскими традициями не только в отношении строительной техники, конструкции сооружений, но она не желает более допускать остатков византийского или античного искусства даже в скульптуре: свои декоративные мотивы она ищет исключительно в растительном мире полей и лесов, полевой флоре, в лесах. Что касается статуарной скульптуры, то она стремится к подражанию природе и отказывается от канонических образцов, пришедших с востока и столь тщательно хранившихся монастырскими школами. Тогда во всех городах королевской вотчины образуется

ядро подлинно национальных художников, наперерывдвигающих вперед новое искусство с такой быстротой, что оно зарождается и созревает на глазах одного поколения. Эта архитектура начала XIII века — наиболее чистое и точное отражение национальных идей той эпохи. Стремятся к организации, к объединению, к исследованию, к знанию, к неотложному применению приобретенных познаний и к их практическому использованию, протестуют против религиозных учреждений; рассуждают по поводу всего, исследуют все, верят в прогресс научной мысли, не останавливаются перед необычайными дерзаниями, ни на один день не прерывая своего восхождения по этой крутой стезе. Индивидуальности скоро исчезают в этом движении умов. Архитектура становится в ряды научных дисциплин.

Не надо забывать, что архитектурной практикой занимались в то время исключительно миряне, вышедшие из народа, за которыми стояли корпорации ремесленных цехов. Среди этой междоусобной борьбы власть имущих средний слой общества как будто чувствует потребность объединения, подчинения собственным законам, которые как бы отрывают его от прошлого и выводят на совершенно новый путь. Это сословие художников и ремесленников, не имеющее возможности требовать политических прав, не надеящееся сравниться в могуществе с феодальной аристократией, требует свободы для труда. Из искусства архитектуры оно делает тайну, известную лишь посвященным, лишь «вольным каменщикам», прилагая все усилия к тому, чтобы это посвящение делалось с каждым днем все менее и менее доступным. Это среднее сословие чувствует, что у него нет никакого достоинства и что только знание и практика искусства могут обеспечить ему духовную независимость. Оно предается со страстью изучению этого искусства, оно делает практические приемы сложными, ухищренными, для того чтобы сохранить господствующее положение в искусстве и заставить светскую и духовную аристократию обращаться к посвященным.

Думать, что искусство архитектуры XII века, так называемой готической архитектуры, не связано с обществом того времени, это значит не понимать национального духа той эпохи. Ибо эта архитектура — не что иное, как пробуждение старого галльского духа, духа, увлекающегося идеей, духа, стремящегося к независимости, концентрирующего свои силы в тиши, умеющего — что бы ни говорили о его легкомыслии — терпеливо выжидать и пробирающегося через все оставленные ему лазейки. Готическая архитектура в своих истоках является протестом против власти монахов; это первое мощное усилие, направленное наукой, исследованием, критикой фактов против традиции. Ее памятники, конструкция которых основана на совершенно новых принципах, декоративные детали которых избегают что-либо заимствовать от прошлого, ее памятники стоят перед нашими глазами, их камни говорят, в них отражается не «страдание», как недавно утверждала Академия изящных искусств, а наоборот, освобожденный труд, триумф ума, себя

сознающего, деятельного, приобретающего независимость, насмешливо скрывающего свои тайны от равнодушных и слепых господ, зная, что придет день, когда он возьмет верх и, в свою очередь, будет господствовать.

Развившееся с невероятной быстротой, дошедшее до своего апогея через 50 лет после первых робких попыток, это искусство, заняв господствующее положение, доходит до преувеличений в применении своих собственных принципов. Оно сурово следует по пути логического развития, ведущего его к злоупотреблениям, но с XIII по XV век оно ни разу не уклоняется от своей первоначально начертанной линии; оно усовершенствует практические приемы так, как никакое искусство никогда их не усовершенствовало; в конструкции оно доходит до целой системы строгих формул, в декоративных деталях — до рабского, а вскоре и до преувеличенного подражания природе; оно доводит реализм до применения в скульптуре уродства, но уродства нарочитого, отвечающего определенному типу в изображении человека. Все же выполнение не снижается, как в римском искусстве, — налицо преувеличения, злоупотребления, но не упадок. Так что когда XV век пожелал вернуться к подражанию античной архитектуре, он нашел искусных рабочих, способных архитекторов, сведущих и опытных во всех приемах своего искусства.

Что же мы видим в Италии в этот период от XIII до XV века? Сначала полную нерешительность; искусство, вернее, искусства делают попытки, претерпевают весьма разнообразные влияния; никаких твердых принципов, никакой связи между конструкцией и декоративными деталями; любовь к роскоши, к эффекту, и варварское исполнение, отсылающее к упадком: это уже не античная скульптура, это не откровенное подражание местной флоре, как во Франции; это — компромисс, лишенный стиля и характера, компромисс между римскими и византийскими традициями и влиянием северных искусств. Лишь в начале XV века Италия видит появление... не архитектуры, а архитекторов. Можно сказать, что с того дня, как эта страна была вырвана из-под власти Рима, она являет картину полного раздробления. Не только города соперничают между собой и вырывают друг у друга земли, но и в произведениях искусства видны лишь художники, а не принципы; индивидуальности иногда блестящи, но все же это не более, как индивидуальности. Поэтому изучение искусства архитектуры средневековья в Италии может дать лишь материал для биографий, но не для истории, а следовательно, и не для преподавания. Средневековые итальянцы, не будучи в состоянии создать искусство, так же как они не сумели создать нацию, естественно должны были вернуться к подражанию римскому искусству; они это и сделали столетием раньше нас; и здесь опять-таки появляются отдельные индивидуальности. Если изучать итальянский ренессанс, то о каком именно ренессансе говорить? О ренессансе ли Брунеллеско, Микеланджело, Леон-Баттисты Альберти, Браманте, Бальтазара Перуцци или

о ренессансе Сансовино? Произведения этих мастеров, каковы бы ни были их особые достоинства, представляют собой индивидуальные произведения, между которыми нет той связи, того сродства, которое отрадно видеть в произведениях искусства одной страны, — сродства, которое с поразительной силой сказывается у нас в продолжение XVI века от Гаронны до Ла Манша.

Однако, благодаря влиянию этих итальянских мастеров XV века, молодая французская аристократия, по возвращении из походов Карла VIII и Людовика XII, желает строить итальянские палаццо. И мы увидим, как и здесь проявляется старая хитрость французских архитекторов, как галлы остаются галлами.

Начиная с XIII и до начала XV века архитектура представляет собой искусство, настолько цельное, сложное, подчиненное правилам посвященных, что оно не может допустить никакого влияния. Ни духовенство при постройке церквей, ни светская аристократия при постройке дворцов и замков, ни богатая буржуазия при постройке своих домов — не пытаются и не могут сделать попытки подчинить искусство своей фантазии: искусство совершенно независимо, это — сила, которую призывают, когда в ней нуждаются, но управлять ею нет возможности, она действует свободно, она сама управляет собой. Короче говоря, архитекторы образуют корпорацию, обладающую в области искусства своими привилегиями, своими вольностями, на которые никому не приходит мысль посягать. К тому же в течение этого периода средних веков каждый ограничивается своей сферой деятельности: духовенство старается сохранить и увеличить свои прерогативы; светские феодалы защищаются против захватнических стремлений королевской власти, ведут непрерывную борьбу с духовными феодалами и с населением городов и местечек; королевская власть всецело занята усилением своей политической мощи. Но ни духовенство, ни миряне, ни король не помышляют о вторжении в область искусства. Поэтому они не замечают и не опасаются этой новой независимой силы, созданной повседневным трудом; они находят художников, ремесленников, они ими пользуются, но не управляют.

В конце XV века аристократия, вернувшись из Италии, хвастает своими познаниями в искусстве: она кое-чему научилась, она начинает создавать круг любителей, имеющих с тех пор такое большое и такое гибельное значение для искусства; она пристрастилась к итальянским произведениям. Вернувшись домой, французские дворяне желают заменить свои старые замки и помещичьи дома загородными дворцами; они мечтают о портиках, о колоннах, галлерейх, симметричных фасадах. И вот старый галльский архитектор, истратив все средства, исчерпав все возможности, которые давали ему принципы готического искусства, приспосабливается к новым вкусам своих заказчиков. В XIII веке движение было вызвано только самими художниками; в XVI веке они подчиняются тому, что им внушают. Но, пере-

нимая лишь чужеземную видимость, они сохраняют национальную сущность, они продолжают строить здания, готические по конструкции и планировке. Только для того, чтобы угодить своим господам, они набрасывают на это старое тело новую одежду, состоящую из нескольких лоскутов, взятых у итальянского ренессанса. Поскольку от них требуют античных ордеров, они берут только приблизительную форму их в качестве декораций; местную флору они заменяют арабесками, призматические профили — итальянскими обломами. На смену ангелам, людям в костюмах своего времени и святым появляются Юпитер, Венера, Диана, нимфы и тритоны. И вот обитатели замков в восхищении, а художники, в то время так же мало верившие в ангелов и святых, как и в Диану и Меркурия, не менее довольны, что отделались от ветши готического искусства, дошедшего в отношении форм до крайних пределов возможного. Но что касается художественных основ, методов, порожденных несколькими веками опыта, то они не меняются, и архитекторы, так легко расстающиеся со своими готическими украшениями, так охотно облекающие свои здания в чужеземные одежды, подчиняясь моде, не заимствуют у итальянцев ни их строительных приемов, ни способов планировки. Они продолжают вычерчивать свои готические планы, строить, как их предшественники, ставить остроконечные крыши на свои строения, увенчивать их выходящими наружу трубами, делать низкие портики, защищенные от дождя, окна с импостами, множество узких лестниц, большие прекрасно освещенные залы для приемов и маленькие жилые комнаты; они продолжают уделять мало внимания симметрии, фланкировать свои жилые дома башнями или павильонами, думать о защите, создавать возможность изоляции, в случае необходимости, одного здания от другого, прорезать световые проемы, по своим размерам соответствующие помещениям, которые они должны освещать. А аристократия, любительница искусств, рукоплещет, видя на фасадах своих дворцов колонны и портики в итальянской манере, арабески и кариатиды; и вот все начинают утверждать, а другие продолжают бессмысленно повторять, что эти здания представляют собой произведение всяких там Джокондо, Россо, Приматиччо и Серлио!

Нельзя не упомянуть о том, что большинство этих художников приняло сторону реформации в тот момент, когда она начала приобретать приверженцев во Франции. XVI век у нас, при всем его блеске, представляет собой длительную и иногда трагическую мистификацию. Люди обманывают друг друга; каждый выставляет напоказ чувства, противоположные его истинным наклонностям и интересам. Ведется борьба за религиозные убеждения, а между тем, ни католиков, ни кальвинистов далеко нельзя назвать верующими. Реформация пополняет свои ряды главным образом людьми высших классов, теряющих всё в случае социальной революции и не реформирующих поэтому своих нравов. А народ фанатично защищает религиозные традиции, между тем как ему нечего терять и еще предстоит всё

завоевать; он примешивает к защите церковных традиций, к своему союзу с самым деспотическим из католических королей, республиканские чувства. Королевская власть обнаруживает слабость и нерешительность в тот момент, когда особенно важно было проявить энергию. Тот, кому удастся снова внести порядок в страну, Генрих IV, является самым ловким и самым остроумным мистификатором.

Искусства того времени дают верную картину этого хаоса в идеях. Путаница, отсутствие единства и гармонии между принципами и внешним видом, преувеличенное значение, придаваемое деталям, исполнение, часто небрежное, всегда манерное, расплывчатое, неуверенное. Несколько индивидуальностей появляются среди этого беспорядка, но они не оставляют после себя следов. Это молнии, а не свет. Этот век, столь блестящий в свои первые годы, завершается среди развалин. Между тем, гражданский дух уже существовал, чувство политического долга было развито, национальное единство усиливалось.

Начиная с первых лет XVII века, заметно, что в искусстве совершился переворот: увлечение Италией кончилось. Тогда на французской почве возникают гражданские здания, отмеченные печатью нового: это уже не беспорядочные фантазии или мистификации ренессанса, не готические традиции; старый галльский дух вновь проявляется в них со всей своей энергией. Архитектура этого времени рассудочна, в ней отсутствуют излишние украшения, она сдержанна, тщательно продумана в своей конструкции, в точности отвечает своему назначению. Она даже задается целью с какой-то пуританской аффектацией применять не более, как самые необходимые средства, но без узкого педантизма, сохраняя при этом свободу, полную спокойствия. Она щеголяет конструкцией, показывает ее, хочет, чтобы эту конструкцию видели и ценили; она придает большое значение прочности, не переходящей в тяжеловесность. Это архитектура людей тонкого ума, в достаточной степени разочарованных, образованных, любящих роскошь без пышности, довольство без изнеженности; с другой стороны, она вновь приобретает утраченную в предшествующем столетии независимость, с которой ей впоследствии предстоит снова расстаться.

Архитектура в период между концом царствования Генриха IV и совершеннолетием Людовика XIV — это все французская архитектура, и после архитектуры XII, XIII и XIV веков она, по моему мнению, наиболее заслуживает этого названия. Проходя по дворцу или особняку времен Людовика XIII, как бы погружаешься в жизнь его прежних обитателей. Эти здания являются как бы оболочкой общества той эпохи, последней эпохи, оставившей глубокий след в истории мысли и искусства, обладавшей одновременно твердыми, независимыми чертами и самым живым и изящным умом, соединенным с насмешливым добродушием, присущим нашей стране. Долголетнему царствованию Людовика XIV с трудом удалось подавить это по-

следнее усилие французского духа в искусстве. Людовик XIV любит строить, но он вносит в управление искусствами тенденции, нарушающие их развитие, ибо искусства могут жить лишь при условии духовной свободы художника. В его эпоху мудрые и добрые традиции строительства исчезают, выполнение становится все более и более небрежным, каменщики строят плохо, плотники не умеют уже разумно и экономно соединять деревянные части, у скульпторов нет уже той твердости в руке, того тонкого чутья, того вкуса к правдивому, которыми они обладают еще в начале XVII века; из-под их отяжелевшего резца выходят скучные и бесцветные произведения, пышные, но лишенные величия; старые ремесленные цехи умерли; то, что осталось французского в нашем искусстве, изнашивается.

Меня не раз обвиняли в строгости и даже в несправедливости по отношению к искусству века Людовика XIV; хотя этот век и достаточно величествен, чтобы не нуждаться в моем поклонении, я все же попытаюсь обосновать свою оценку. Именно потому, что я считаю Людовика XIV великим королем, мне грустно найти в нем дух, мало способствующий подлинному развитию искусств. Когда монарх не вмешивается в вопросы искусства, предоставляя им полную свободу, его не приходится делать ответственным за их процветание или упадок во время его царствования. Но когда абсолютный монарх претендует на влияние во всех областях, и даже в области умственного труда своих подданных, то позволительно, я полагаю, делать его ответственным за ослабление этого труда; и никто не будет возражать против того, что архитектурное искусство было более блестящим в момент совершеннолетия Людовика XIV, чем в момент его смерти. С его архитекторами происходит то же, что и с его министрами и генералами. Он начинает с того, что призывает к себе таких людей, как Кольбер и Лувуа, а кончает Шамильярами и Поншартрэнками. Он находит де Бросса, ле Мерсье, Блонделя, Франсуа Мансара, а кончает тем, что поручает крупные работы таким, как Перро, как Ардуэн-Мансар, вся заслуга которого заключалась в том, что он носил имя своего дяди. Людовик XIV, этот истинно французский король, столь остерегающийся иностранных влияний, смотрит на искусство только глазами римлян, и каких римлян! Он хочет соперничать с древним Римом и, обладая таким прямым умом, уверенным, трезвым во всем, верно оценивающим то, что правильно и уместно, он, вместе с тем в области искусства душист природный, самобытный гений в том народе, который он сам сплавливает воедино, территорию которого он же расширяет.

Но начиная с середины XVI века искусство у нас явно сбивается с пути; его история полна постоянных противоречий, оно потеряло дорогу. При Екатерине Медичи народ, художники питают отвращение к итальянцам и ко всему, что исходит из Италии, а между тем, подражают итальянским искусствам. При Генрихе IV и Людовике XIII клянутся одной только древностью, между тем как искусства вновь обретают французский характер.

При Людовике XIV думают лишь то, что думает Людовик XIV. У короля самое французское из всех сердец, когда-либо бившихся в груди монарха, а он требует римской архитектуры, он сам приказывает изображать себя в живописи и в скульптуре в виде римского императора. При Людовике XV и политика и искусства приходят в упадок. Философы говорят от имени разума, между тем как никогда искусство так мало не подчинялось разуму, как в эту эпоху. При республике национальный дух доходит до иступления: сносят наши национальные сооружения и ищут образцов в Риме, у наших древних учителей. Крича: «смерть аристократам!», стремятся воспроизвести архитектуру античных аристократических цивилизаций.

Я не собираюсь вносить ш о в и н и з м в искусство. Искусство принадлежит всему человечеству, в какой бы части земного шара оно ни развивалось; у него нет отечества, — я знаю это и признаю. Но каждый народ и, если угодно, каждая цивилизация (ибо в этом отношении территориальные границы не всегда совпадают с фактическими) обладают, как я уже говорил, своим особым гением, который нужно распознавать, и именно потому, что мы в продолжение трехсот лет очень часто не признавали своей собственной гениальности, наши искусства, после стольких перемен, выродились и не знают, ни к какой эпохе, ни к какому народу примкнуть. Хорошо обладать космополитическим духом, считать, что все люди братья, что все идеи являются собственностью всех, но действительность показывает нам на каждом шагу, что ум у нас, французов, устроен иначе, чем у наших соседей, англичан и германцев. Нужно использовать идеи наших соседей, но нужно иметь и свои собственные, поскольку мы можем их иметь; в особенности не нужно думать, что если другие народы одарены или были одарены редким умом, самобытным творческим воображением, то нам абсолютно не дано их иметь. Мне не подобает только говорить о том, что представляет собой искусство нашего времени, чем оно может стать; надо заняться исканиями в этой области; и в этом мы все должны принять участие, ибо я не могу допустить мысли, что во Франции, пока Франция существует, искусство может погибнуть. Его жизненные соки пребывают в скрытом состоянии, но достаточно нескольких ясных дней и немного сознательного отношения, чтобы они напитали самые слабые его ростки.

Возможно, что в этой беседе я слишком долго распространялся об эпохе перехода от античных искусств к новым; но не следует забывать, что нам придется бороться с глубоко укоренившимися предрассудками. Если бы эти предрассудки сводились лишь к отрицанию значения некоторых исторических фактов, лишь к требованию изъять некоторые моменты при изучении искусства, я, может быть, не останавливался бы так долго на византийском искусстве, на принципах западного искусства, на их тенденциях и их ценности. Но эти предрассудки связаны, на мой взгляд, с более серьезной ошибкой: они ведут нас к непониманию природы нового западного гения, они ото-

двигают на задний план нас, наиболее одаренных, для того, чтобы культивировать искусства на Западе. Это несправедливо, несвоевременно, это значит препятствовать нам в использовании трудов наших предшественников, это значит уничтожить полезные и продуманные результаты долголетнего опыта. Средневековое искусство имело у нас один недостаток: оно появилось раньше времени. Искусство совершило революцию 1789 года в 1170 году; начиная с этого времени оно совершенно освободилось от всего, что могло стеснять его независимость и его национальный характер: оно выплывало новые традиции, оно ввело такие либеральные принципы, каких только можно было желать, оно нашло новый широкий путь и, вместе с тем, установило весьма определенные и законченные методы. Родившись при феодализме, учреждения которого плохо мирились с чертами французского характера, родившись в сословии мирян, среди народа, оно испытало судьбу феодализма и пало вместе с ним, невзирая на то, что он был ему чужд по своей сущности. Оно было вовлечено в поток бедствий, постигших средневековый порядок. Но разве это служит основанием для того, чтобы лишать в наши дни это национальное искусство того места, которое ему подобает? Из того, что оно в продолжение более чем трех веков оставалось непризнанным, бесправным, разве следует заключить, что его не нужно реабилитировать, не нужно искать в его принципах, столь широких и столь близких нашему духу, элементов, которые могут быть нам полезны в настоящее время? Наш характер, наши стремления разве не остаются теми же? Разве национальные особенности меняются? Не подтверждает ли нам наш опыт ежедневно (и, может быть, сегодня больше, чем когда-либо), что ни победы, ни государственное устройство, ни политические границы, ни дипломатические комбинации не имеют никакого веса и не могут изменить духа тех рас, которые покрывают земной шар? Наши искусства, достигшие столь блестящего развития с XII по XV век, принадлежат нам, составляют плод наших усилий, нашего гения. Из их принципов мы можем выводить следствия сегодня, завтра, до тех пор, пока мы будем тем, чем мы были и что мы есть сейчас. Античные цивилизации погибли потому, что они состояли только из рабовладельцев и рабов. В античности нет того, что мы теперь называем нацией, т. е. совокупности провинций, объединяемых одним духом, одной мыслью, все части которой заинтересованы в сохранении целого и заботятся об этом сохранении. В древности мы видим абсолютные монархии, опирающиеся на теократию, олигархические и аристократические республики, затем грубую чернь, подонки общества, рабов. Всякое вдохновение, всякое движение, всякий умственный труд, всякое чувство собственного достоинства и независимости исходит здесь сверху. Наша страна устроена иначе: нация образовалась самостоятельно, независимо от учреждений, которые ей были навязаны победителями, она поднялась одна и еще сегодня действует одиноко в серьезных случаях, часто вразрез с расчетами самых ловких и

самых опытных людей. Счастливы тот, кто сознает свой гений, свои инстинкты, и не боится им довериться. Светские и духовные феодалы стоят вне нации, они не входят в нацию, они не знают и не видят работы, происходящей в ее недрах. Феодалы пользуются ею, но не направляют ее и не препятствуют ей, и когда случайно им казалось необходимым ей помешать, то оказывалось, что они всегда берутся за дело слишком поздно, и это свидетельствует, что они не замечали ее успехов. В этом вся история нашего искусства и в этом причина того, что оно не может погибнуть, несмотря на трехвековую гнет. Назрела реакция, все предпосылки для этого налицо, ибо за последние двадцать пять или тридцать лет наши ремесленники, наши рабочие с готовностью идут навстречу всем попыткам реабилитировать наше национальное искусство. Еще сегодня, как и всегда во Франции, движение идет снизу, работа совершается в мастерских, в кабинетах, старый дух светских мастеров XII века постепенно пробуждается, ибо у нас последний рабочий рассуждает, что он хочет работать сознательно, и с увлечением отдается той работе, в которой общая система и детали имеют для него логический смысл. Наконец, наши рабочие сделаны из того же теста, что и наши солдаты: и те и другие выказывают тем больше преданности делу, чем лучше они понимают цель своего усердия, и чем эта цель возвышеннее. Но мы еще успеем в дальнейшем оценить значение этого факта, констатировать важность тех элементов, которыми мы располагаем, и найти способ их использовать, ибо наш век еще не произнес своего последнего слова.

БЕСЕДА СЕДЬМАЯ

О принципах западной архитектуры в средние века

Архитектуру древних долгое время изучали, не учитывая эффектов, производимых расцветкой, не учитывая того, что эта расцветка достигалась инкрустациями и мраморной облицовкой или живописью по штукатурке. Восточные народы, как и греки, и даже римляне, никогда не допускали, чтобы подлинная конструкция здания была видна снаружи. Греки, употребляя белые мраморы, окрашивали этот великолепный материал. Если даже предположить, что эта окраска была самой нежной (тогда как всё заставляет думать, наоборот, что она была яркой и резкой), она тем не менее скрывала подлинную структуру как бы под цветным ковром, не связанным с этой структурой. Я не принадлежу к числу тех, кто допускает со стороны греков ошибки при исполнении художественных произведений, и если мы и встречаем у них странные на первый взгляд приемы, к которым наши глаза привыкают лишь с трудом, я более охотно верю в несовершенство нашего восприятия, чем в возможность ошибок со стороны этих мастеров.

Труды археологов и художников давно доказали самым маловерным, что все греческие здания были окрашены и снаружи и внутри; по тонкому слою штукатурки — при грубой отеске и по полированной облицовке — в случае мраморной постройки. Этот неоспоримый факт наводит на мысль, что, по убеждению греков, одна форма сама по себе еще не составляет архитектуры; они, очевидно, считали, что эта форма должна быть дополнена, улучшена и изменена при помощи сочетания различных красок. Не нужно быть особенно искусственным в искусстве, чтобы понимать, насколько окраска влияет на форму и даже на пропорции; если мы, например, окрасим в черный цвет метопы и стену целлы греческого храма, мы достигнем совершенно иного эффекта, чем если мы, наоборот, оставим белыми эти метопы и стены и покроем черным цветом карниз, триглифы, архитравы и колонны (рис.

45), сохранив при этом те же размеры и пропорции. Один характер окраски, изображенный на фиг. А, придает ордеру полноту, архитраву, триглифам и карнизу — значительность. При окраске другого характера, обозначенной буквой В, колонны будут казаться тоньше, выше, антаблемент утратит свою значительность. Итак, от окраски в большой степени зависело впечатление, производимое архитектурой, и мы в настоящее время можем судить о древнегреческих зданиях, лишь принимая в расчет эту окраску. Ордер, который нам кажется тяжелым, мог, благодаря окраске, казаться стройным; другой, производящий теперь своими пропорциями впечатление хрупкого, будучи окрашенным, имел массивный и надежный вид.

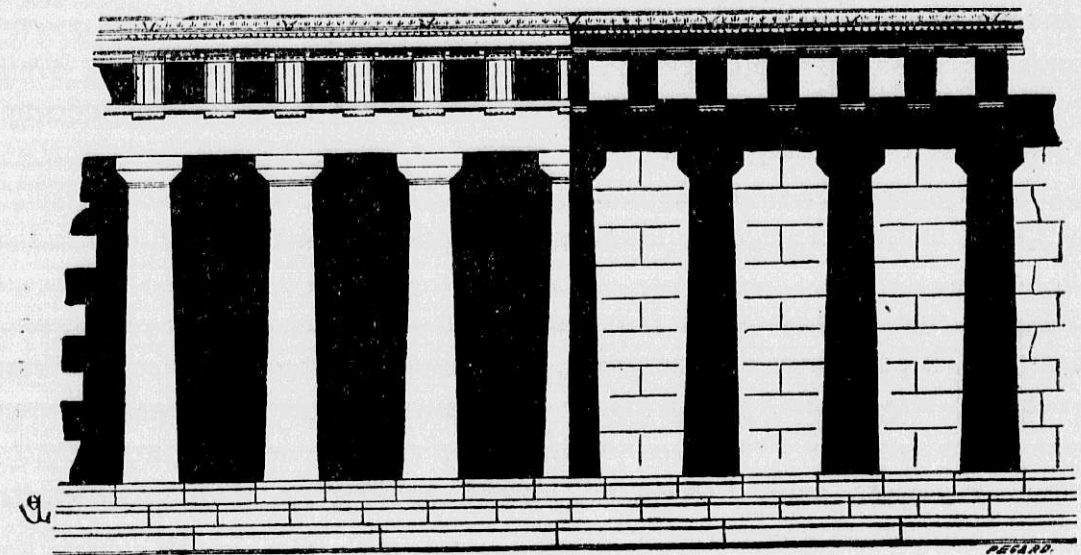


Рис. 45

Греки обладали слишком утонченным чутьем, чтобы не понимать тех выгод, которые они могли извлечь из этого закона архитектуры, чтобы не использовать столь могучего средства, при помощи которого они могли поражать взоры, придавая форме различной окраской, я бы сказал, совершенно различный смысл. Мы находимся во власти укоренившихся предрассудков, мы не хотим мириться с действиями, которые, между тем, представляют собой логический вывод из наблюдений законов природы. В скульптуре и в архитектуре мы давно привыкли признавать только форму, как будто всякий рельефный предмет должен быть лишен окраски. На чем основывается это чувство? Я попытаюсь это объяснить, так как это чувство вытекает из новых принципов, значение которых, может быть, не оценивается в достаточной мере.

Здесь перед нами снова одно из бесчисленных противоречий, в которых запутались в настоящее время искусства. Некоторые упорные апологеты античной архитектуры не хотят привлечь окраску в помощь форме, хотя древ-

ние всегда применяли это средство; и, не желая допускать окраски в архитектуре, они, таким образом, утрируют тенденции средневековых архитекторов, придавших неведомое дотоле значение конструкции. Может быть, будет яснее, если мы скажем так: «Я не признаю иных архитектурных приемов, кроме применявшихся в древности, но при условии, что не будет применяться наиболее могущественное средство, введенное в обиход древними архитекторами для создания некоторых эффектов, свойственных данному объекту. Я считаю необходимым исключить конструктивные приемы, применявшиеся в средние века, но я убежден, что результаты этих приемов должны иметь господствующее влияние в нашей архитектуре».

Азиатские народы окрашивали свои здания.

Египтяне окрашивали свои здания.

Греки окрашивали свои здания.

Римляне окрашивали свои здания либо пользуясь живописью, либо применяя разноцветные материалы.

Арабы окрашивали свои здания.

Во время византийского и романского периода продолжали окрашивать здания.

Во время так называемого готического периода окрашивали здания по традиции, но, в результате ухищрений, внесенных мастерами того времени в конструкцию, мало-помалу перестали окрашивать здания, желая оставить видимыми искусные и сложные комбинации, примененные в конструкции. Живопись утратила свой монументальный характер и стала применяться лишь в отдельных, исключительных случаях.

Все народы древности и начала средневековья считали здание оконченым лишь после того, как форма дополнялась окраской. Начиная с XIII века во Франции форма уже не нуждается более в этом дополнении, форма вытекает из конструкции, обусловленной своими собственными комбинациями; геометрия берет верх над живописью; живопись становится роскошью, богатым украшением, но архитектура может обойтись и обходиться без нее. Из дня в день эти два искусства, архитектура и живопись, тесно связанные между собой, все более и более пытаются отделиться одно от другого, и в конце концов картины начинают развешивать на пустых стенах, не предупреждая ни художника, ни архитектора: одного — о том, что его картина будет висеть в таком-то здании, другого — о том, что в этом здании будет находиться такая-то живопись.

Мы уже давно утратили ту привычку к гармонии, без которой искусство не может существовать. Архитектор должен быть настолько живописцем и скульптором, чтобы понимать, какую пользу он может извлечь из этих двух искусств, родственных его искусству. Живописец и скульптор должны быть настолько чувствительны к впечатлению, производимому архитектурой, чтобы не пренебрегать эффектами, усиливающими это впечатление. В действи-

тельности все происходит иначе: архитектор строит свое здание, придает ему определенные, подходящие для него формы; затем, когда здание окончено, оно поступает в распоряжение к живописцу. Тот, прежде всего, старается, чтобы выигрывала его живопись, он весьма мало заботится об общем впечатлении, производимом зданием, о чем сам архитектор также не думал. Скульптор работает в своей мастерской и в один прекрасный день приносит свои барельефы и статуи. Возможно, что архитектор, живописец и скульптор, каждый со своей стороны, выказали замечательный талант, но всё произведение в целом производит лишь посредственное впечатление: скульптор не выдержал масштабов, дал беспокойные формы там, где глаз ищет покоя; живопись давит на архитектуру, она кажется придатком, она темна там, где хочется света, и ярка там, где необходимо спокойствие. Эти три искусства, вместо того чтобы помогать, вредят друг другу. Нечего и говорить, что архитектор, скульптор и живописец обвиняют друг друга в том, что весь ансамбль вышел неудачным.

Мы не знаем, каковы были в древности и в средние века взаимоотношения между архитекторами, скульпторами и живописцами, но можно с уверенностью сказать при виде памятников тех эпох, что эти взаимоотношения существовали, что эта связь была непосредственной, постоянной, тесной. Я не думаю, чтобы это было в ущерб представителям каждого из этих искусств, искусства же от этого, несомненно, выигрывали. Мы еще найдем следы этого союза между искусствами в XVII веке, по крайней мере в интерьерах дворцов: галереи Аполлона в Лувре, галереи дома Ламбер и даже мраморные галереи в Версале дают нам последние гармонические образцы трех искусств, которые должны выступать вместе, если они хотят производить сильное впечатление. Этот ценный союз был нарушен с того дня, как архитектура замкнулась в предрассудках школы, как живописец начал создавать картины, а не живопись, а скульптор — статуи, а не скульптуру. Музеи и собрания любителей наполняются, а здания лишаются своего естественного украшения; в конце концов обыватель заявляет, что один лишь холодный, голый, беленый камень монументален, и те, кто ни за что не стали бы жить в голой комнате, не оклеенной пестрыми обоями, в то же время не допускают даже самой легкой окраски в храме, воздвигнутом богу, или в зале дворца. Между тем, поскольку у нас принято покровительствовать искусствам, живописцы получали заказы на картины, и эти картины развешивались в зданиях, которых художники никогда не видели, развешивались вопреки архитектурным формам, размерам интерьеров и освещению. Скульпторам заказывались статуи, выполнявшиеся ими без труда, но и без всякого понятия о том, где будут расставлены эти статуи. Следовательно, мы не можем похвастать тем, что мы — народ, чутко относящийся к искусству, ибо нам уже непонятна необходимость гармонии между искусствами, которым предопределено идти рука об руку. Скульптура и жи-

вопись были во все цветущие эпохи нарядом архитектуры, нарядом, созданным для того тела, которое в них облачают, и потому не случайным. Но, чтобы сохранить господствующее положение, которое она заняла среди других искусств, архитектура должна прежде всего относиться с уважением к самой себе и сделаться достойной этого наряда, прежде казавшегося ей необходимым.

В настоящее время мы видим памятники древности в развалинах, разграбленными, все они носят следы опустошений, произведенных варварами. Эти руины часто пропадают в пыли и грязи, окруженные бесформенными обломками. Между тем, древние, воздвигая прекрасные здания, не относились равнодушно к их окружению, они выбирали для них место, они умели привести толпу остроумно предусмотренными переходами с улицы к святилищу божества, и храмы и дворцы в Афинах и в Риме никогда не стояли в грязи, как большинство наших общественных сооружений. В то время наружная окраска зданий, которая у нас показалась бы смешной (подобно тому, как смешно видеть человека в роскошной одежде идущим пешком по улице), приобретала большое значение благодаря заботливости, проявленной в отношении опражнения зданий от повреждений. Эта заботливость выражалась в том, что зданиям отводили просторное место и окружали их второстепенными постройками. Мы видим, что это благоговейное отношение к произведениям искусства весьма развито у восточных народов. Становится понятным, почему пагода расцвечена от основания до вершины яркими красками, инструкциями, эмалью, когда к дверям этой пагоды приходишь только пройдя через несколько дворов, все более и более обширных, все более и более роскошных, тщательно замощенных мрамором, украшенных кустарниками и фонтанами. Начинаешь понимать богатство египетских храмов, когда, входя в них, проходишь сквозь эти пилоны, эти портики, эти вестибюли, великолепие которых все увеличивается по мере приближения к святилищу. Становится, наконец, понятной яркая живопись греческого храма, когда видишь все те предметы искусства, которыми он окружен: представьте себе священные рощи, ограды, тысячи украшений, как бы служивших введением в последнее и наиболее совершенное выражение архитектуры.

Мы давно забыли, что произведениям искусства нужна м и з а н с ц е н а. В древности всегда придерживались этого принципа; средневековые часто пытались вернуться к нему, но эти попытки были явно слабыми, в особенности во Франции, ибо в Италии еще не видно влияния этих языческих традиций, и в этом преимущественно и кроется причина впечатления, производимого архитектурными произведениями этой страны, хотя, взятые сами по себе, эти произведения часто значительно слабее тех, которые имеются во Франции. В этом опять-таки — искусство наряжать художественные произведения, а мы, повидимому, давно уже этому не верим. Необходимо сейчас же отметить, что эта небрежность, присущая нашему национальному ха-

рактеру, представляет собой следствие одного из его прекрасных и высоких качеств, но этого следствия можно было бы избежать, сохраняя преимущества, связанные с принципом, из которого оно вытекает. Для этого нам нужно было бы иметь точное представление о наших способностях, расстаться с некоторыми предрассудками, несовершенными или устаревшими доктринами, общераспространенными банальностями, с которыми мы, художники, по слабости или невежеству, не имеем мужества или средств смело бороться.

Мы обладаем, — может быть, наряду с другими, но наиболее пригодными, — качествами, необходимыми для развития искусств, в особенности для развития архитектуры. Между тем, мы не только не умеем их использовать, но даем им заглухнуть под игом пошлости, которая над нами господствует, так как мы хотим казаться иными, чем мы есть в действительности, и относимся небрежно к драгоценным дарам, которые нам достались. Мы воздвигаем здание, но отводим ему плохое место, мы помещаем его в плохом окружении, мы не умеем подать его публике; может быть, это шедевр, но мы к нему подошли так, что все начинают забрасывать его грязью. Мы не уважаем своего произведения, и никто его не уважает, ничего иного нельзя и ожидать. Самые плохие здания, как средневековые, так и нового времени, в Италии всегда поставлены с расчетом на эффект, живописность играет там важную роль. Мы заменили ее симметрией, противоречащей нашему духу, скучной и утомительной для нас; это последний аргумент бессилия. Ни в афинском Акрополе, ни в римском форуме или в помпейском форуме, ни в описаниях Павсания мы не находим симметричного расположения ансамбля. Симметрия у греков применяется в отдельном здании, да и то здесь встречается целый ряд исключений, но никогда не в ансамбле из нескольких зданий. Даже римляне, допускавшие это условие для архитектурных масс, не жертвовали ради него ни потребностями, ни здравым смыслом, ни требованиями необходимости. Но с каким искусством умеют греки поставить свое здание! Как точен их расчет на эффект, на то, что мы называем теперь живописностью! Это предмет презрительного отношения со стороны наших архитекторов... И почему? Потому, что, проектируя здание на бумаге, обычно не учитывают ни условий местности, ни ориентации, ни эффектов света и тени, ни окружения, ни различных уровней, хотя все это так много дает архитектурным формам; потому, что прежде всего, даже прежде чем в точности выполнить требования программы, архитектор думает о возведении симметричных, уравновешенных фасадов и большого ящика, в котором потом придется по мере возможности разместить помещения. Я думаю, что мне не нужно приводить примеров в доказательство того, что я не преувеличиваю. Достаточно оглянуться вокруг. Если бы мы еще воздвигали эти большие правильные ящики на площадках, на террасах, на обширных цоколях, как это всегда делали римляне в подобных случаях и как это было сделано у нас в Версале, в Сен-Жерменском предместье, в XVII веке; если бы мы их окру-

жали соответствующим образом, если бы мы пытались показать в выгодном свете то, что могло быть величественного в ансамбле симметричных линий, выделяя эти здания среди других сооружений наших городов, то можно было бы объяснить или оправдать эту любовь к симметрии. Но нет! Эти громоздкие постройки затеряны среди города, их цоколи стоят в канаве, их фасады можно видеть лишь каждый в отдельности; и только на бумаге, рассматривая планы, можно получить удовольствие, отметив, что правое крыло имеет точно такую же длину и ширину, как и левое. Римляне и особенно греки пользовались симметрией только тогда, когда этот закон был понятен с первого взгляда, т. е. там, где пространство было достаточно ограничено для того, чтобы глаз мог с чувством удовлетворения охватить весь комплекс уравновешенных построек, не прибегая при этом к помощи рассуждения. Но если нужно пройти километр, чтобы убедиться в том, что такой-то северный фасад (полагаясь при этом на хорошую зрительную память) идентичен с таким-то южным фасадом, если нужно выйти из одного двора и войти в другой для того, чтобы заметить (опять же полагаясь на хорошую память), что эти дворы совершенно одинаковы, для чего же, спрашивается, идти наперекор здравому смыслу, вносить тесноту в помещения, искажать программы, чтобы получить столь ничтожные результаты, способные позабавить лишь нескольких зевак?

На чем же основываются, давая нам каждый день примеры подобных построек? На традициях средневековья? Разумеется, нет. На древности? Но древность показывает нам как раз обратное. На чем же? На известных академических формулах, весьма новых, но мало продуманных, противоречащих нашему национальному духу, в основе своей независимому и рассудительному; на формулах, по которым мы воздвигаем здания неудобные, скучные на вид, но зато позволяющие каждому выдавать себя за судью в вопросах архитектуры, вследствие этого проповедуемых, как непреложные.

Осматривая развалины греческих городов, вы видите, как тщательно архитекторы эпохи расцвета использовали условия местности для более выигрышного расположения своих зданий. Они любят архитектуру, как искусство, но они также влюблены в природу, в свет, они, я бы сказал, вносят некоторую кокетливость в расположение здания, они избегают монотонности, они боятся скуки! Это — ученые, строгие художники, полные уважения к принципам и к формам, это, кроме того, — утонченные декораторы и изысканные постановщики. Греческий архитектор не выравнивает утеса, который послужит ему цоколем для его здания, — он его украшает, он использует его неровности, он его срезает со вкусом, с глубоким расчетом на желательный эффект. Посмотрим на Афины, Коринф и в особенности на такие старые сицилийские города, как Акрагант, Селинунт, Сегесту, Сиракузы. Кто не восклицал при виде развалин этих городов: «Какая счастливая жизнь

была у этих людей, умевших сочетать искусство с красотами природы и всецело наслаждаться этой гармонией!»

Над римлянином не довлеют эти заботы, его привлекает иная красота. Прежде всего, он охотно диктует природе свои требования и подчиняет ее своей склонности к порядку и величию. Чтобы внести ясность в эти два разнородных принципа, мы приводим здесь (рис. 46—47) реконструкцию храма Юноны Люцинии в Акраганте и вид с птичьего полета римского храма эпохи императоров, с его портиками, наружными оградами, входами, обширным и пышным расположением*. В настоящее время мы скупимся при отведении места для наших зданий; а если мы и ставим их изолированно, то окружаем их пустырями, которые своим пустынным видом уменьшают здание, лишая его связи с окружающим. Если у нас и есть вкус, то мы не умеем извлечь из него пользы, и, поставив вокруг большого здания решетку на сундуки, мы думаем, что этим все сказано.

Я только что говорил, что эта небрежность в убранстве своего произведения, в его завершении, вытекала у нас из положительного качества. Действительно, мы ищем, нам мерещится что-то вдали, мы устремляемся за тем, что хорошо, но мы не стараемся закрепить это хорошее, ибо, достигнув его, мы стремимся к лучшему, и, таким образом, в этой спешке, в этой гонке наша радость обладания постоянно переносится на завтрашний день. «Она настанет», думаем мы, но ее никогда нет в настоящий момент. В этих немногих словах — вся подлинная история нашего искусства и нашей цивилизации. В этом мы опять-таки не похожи на римлян, на самый практичный народ из существовавших в исторические времена. Заметим, что при изучении искусств эти наклонности приводят нас к самым странным оплошностям. Мы провозглашаем принцип, из которого возникает другой, и т. д.; мы не занимаемся применением и развитием первого, мы идем вперед, оставляя незаконченным начатое дело.

За это время народ, более спокойный или более привязанный к интересам данного момента, завладевает первым же принципом, оставленным нами, развивает его, изучает, совершенствует вытекающие из него следствия.

* От храма Юноны Люцинии в Акраганте осталась еще большая площадка, находившаяся на скале к востоку, и все разрушенное здание. Наш вид взят со стороны города, храм построен на длинной гряде известковых скал, служивших крепостным валом. Эти скалы были с внутренней стороны усеяны зданиями, высеченными в камне. Посетив эти развалины, затерянные в настоящее время среди сельской местности, мы убеждаемся в том, что греческие архитекторы были искусными пейзажистами и что это качество не вредило их искусству. Что касается римского храма, похожего на многие священные здания эпохи императоров, то он выгравирован на медали, посвященной Юпитеру Мстителю императором Александром Севером. На обороте мы читаем: IOVI ULTORI. P. M. TR. P. III. COS. P. P. (Национ. библиот., Кабинет медалей). См. „Architectura numismatica. or Arch. medals of clas. antiquity“ by T. L. Donaldson, London 1859.

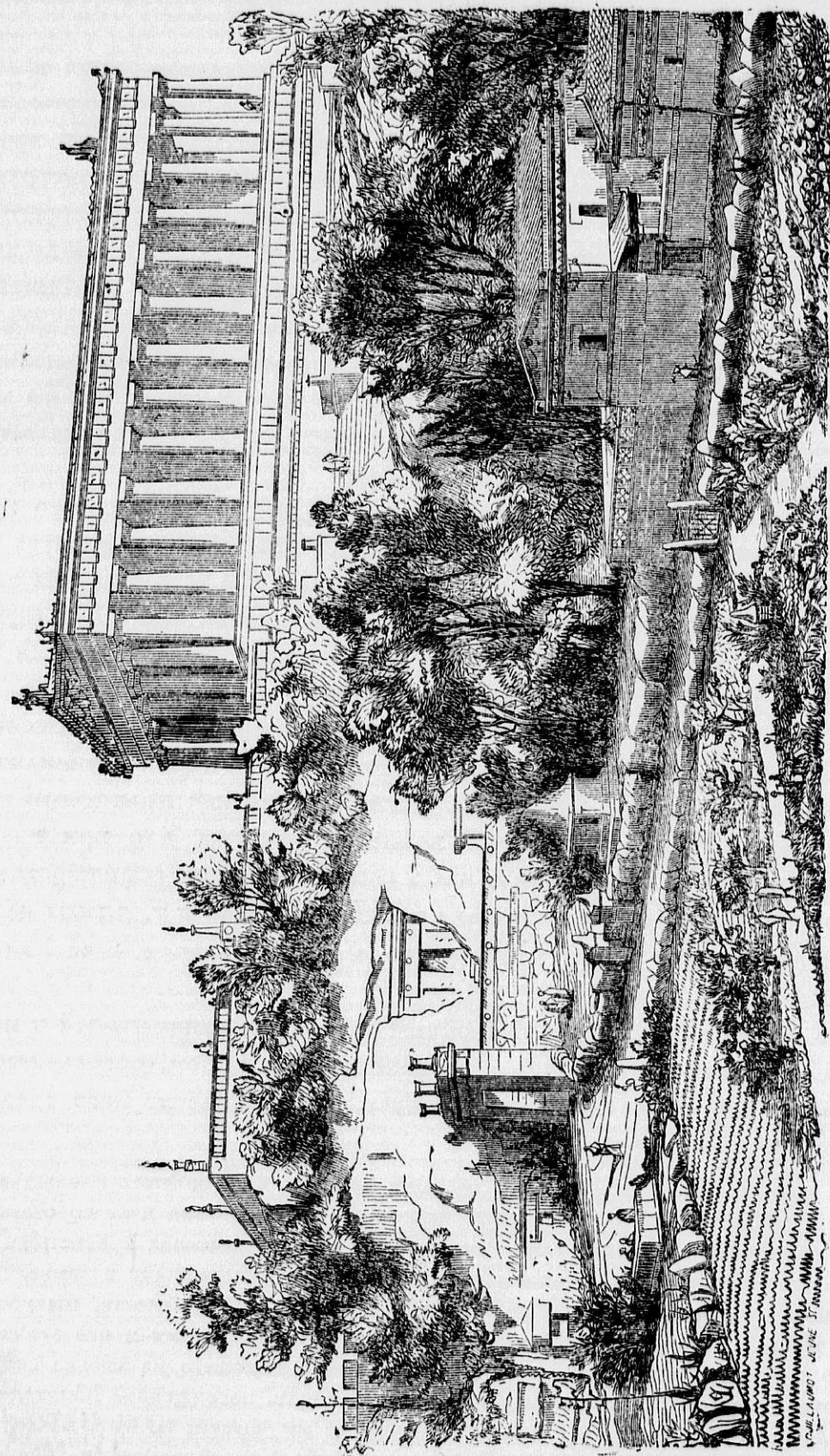


Рис. 46

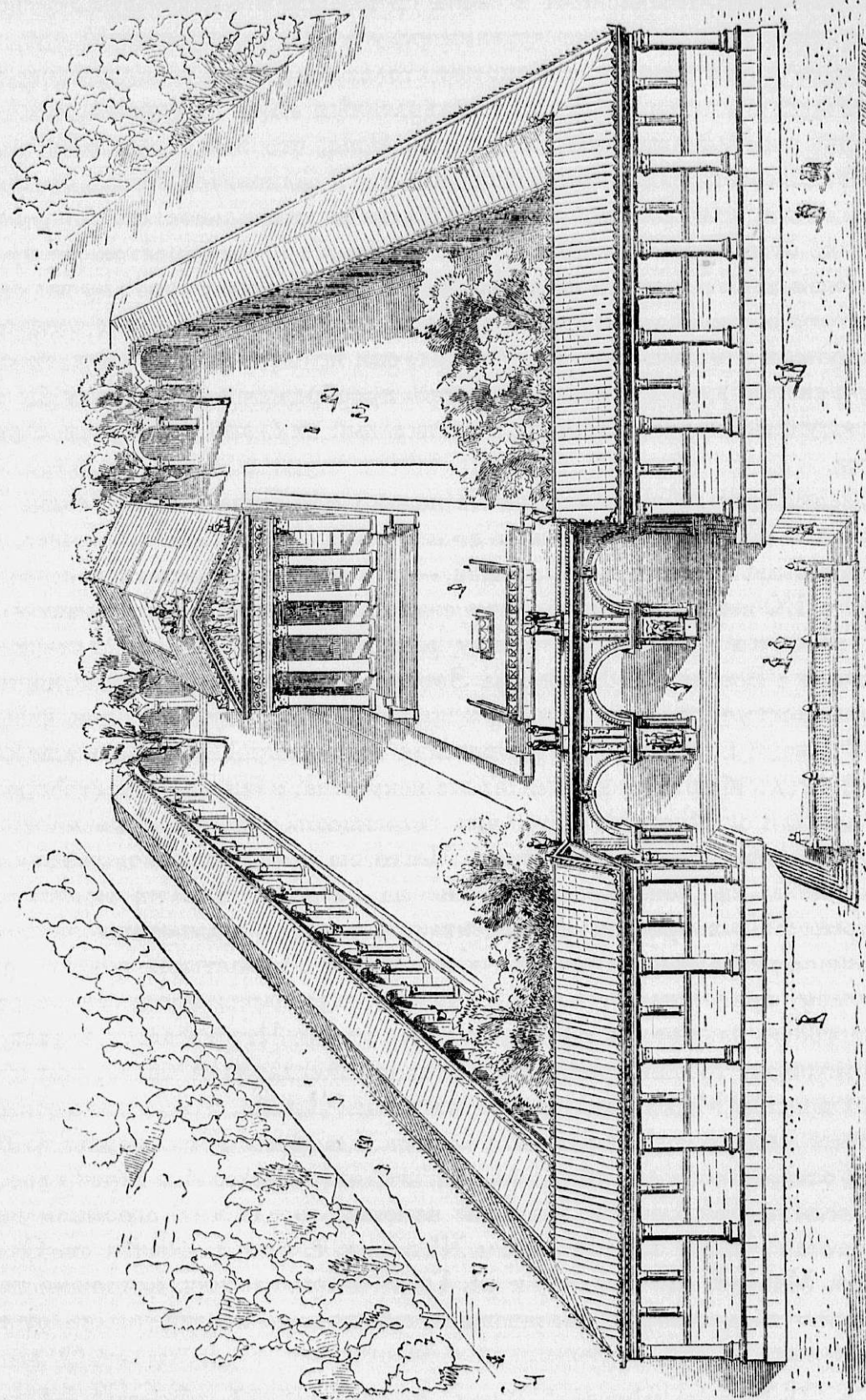


Рис. 47

Между тем, наступает день, когда, усталые от безостановочных поисков лучшего, разбитые, отчаявшиеся в своих средствах, мы встречаем на своем пути эти усовершенствованные другими результаты принципов. И вот, мы не помним себя от восхищения и вносим столько же жара в подражание часто неудачным выводам из некогда оставленных нами принципов, сколько усердия мы вносили в погоню за новыми. Ясно, что эти странные возвращения назад вносят большую сумятицу в идеи, и становится весьма трудным отличить среди этих разнообразных элементов правильное от ложного и вдохновение от подражания. Вот почему нам так трудно в настоящее время понять, чего мы хотим и что нам подобает в области искусства. Греки дают приблизительно такую же картину, но их спасает свойственная им непоколебимая любовь к формам. Они идут вперед, они испытывают влияния, но они, благодаря своему художественному чутью, преобразуют все, к чему бы они ни прикоснулись, и всегда остаются учителями тех, кто их делает своими данниками.

Проследим шаг за шагом развитие нашего искусства в этом уголке Запада, начиная от эпохи Каролингов до нового времени. Самое большее, что можно найти в Италии и во Франции, — это несколько остатков сооружений VIII и IX веков, и эти обломки свидетельствуют о бесформенном искусстве, каком-то компромиссе между римскими традициями и влияниями, пришедшими с Востока. В X веке на Западе происходит нашествие норманнов, остановившее развитие едва начинавшей возрождаться цивилизации. Лишь в XI веке, под влиянием монашеских организаций, в особенности клюнийцев, можно наблюдать формирование искусства, нашедшего новый путь*.

Эти монахи начинают с того, что устраиваются по мере возможности в местах, занятых прежде римлянами. Место, на котором расположена была римская вилла, еще оказывает влияние на расположение их монастырей. В их строительных программах ориентация, участок, назначение занимают более важное место, чем симметрия, и клюнийские монастыри, подобно римским виллам, представляют собою разумное, тщательно продуманное сочетание построек, различных по своему назначению. Что касается вкусов западных монахов, то они приближаются к вкусам латинян более, чем к какому-либо другим. Между тем, с наступлением XI века, в искусство внедряются новые элементы. Именно этот момент в истории архитектуры требует наиболее осторожного анализа, ибо все, чем мы овладеваем, берет свое начало из этих первых опытов. Излишне напоминать здесь об огромном влиянии аббатства Клюни в течение X и XI веков, т. е. при аббатах св. Одоне, Эмаре, св. Майоле, св. Одилоне и св. Гуго; о привилегиях, которыми пользовалось это аббатство, обеспечивавших ему полную независимость от вся-

* См. „Dictionnaire raisonné...“, статьи „Architecture“, „A. religieuse“, „A. monastique“, „Construction“.

кой светской и епископской власти, независимость, благодаря которой оно подчинялось одному лишь папе; о целом ряде путешествий, предпринятых монахами во все европейские страны; о реформах, ревностными проповедниками которых они сделались во всем христианском мире; о предпринятых ими значительных трудах. Это была настоящая держава, единственная, логически и правильно совершавшая свой путь в эти времена общественных бедствий и упадка всех других властей. Клюнийский орден, властитель умов, центр образования, единственный, поддерживавший непрерывные сношения с Италией, Испанией и Германией, диктовавший повсюду свой устав, нуждался в искусстве, которое было бы на высоте его миссии. К тому же, нельзя не признать, что в то время все выдающиеся умы, все люди, считавшие, что человечество должно направить свои помыслы на освобождение от варварства, бросались в клюнийские монастыри и тем самым приносили этой обширной религиозной и цивилизаторской ассоциации поддержку своих интеллектуальных сил.

Таким образом, в Клюни, в результате постоянных сношений этого центра с его учреждениями, рассеянными по Италии, Германии и доходившими даже до Востока, образовался как бы резервуар, в котором смешивались различные источники искусства, собранные отовсюду, чтобы слиться в единый новый поток. Именно таким образом традиции римского искусства могли создать мощную школу. Клюни, Турню, Везлэ, Сен Мартэн де Шан в Париже, Шаритэ сюр Луар — хранят замечательные образцы этого клюнийского искусства, единственного, заслуживающего в XI веке названия архитектуры. Клюнийские каменщики, каменотесы, скульпторы, живописцы владели методами, свойственными школе, силы и величия которой нельзя отрицать, школе, берущей начало в латинском искусстве, но носящей печать собственного гения.

Все письменные документы, инструкции, регламенты, вышедшие из Клюни, свидетельствуют о последовательности, о ясном практическом уме, поражающем внимательного читателя. Читая эти документы, узнаешь образованных людей, привыкших мудро властвовать, администрировать, преодолевать трудности управления людьми, уверенных в своем умственном превосходстве, вооруженных терпением и умеренностью, свойственными силе. В XI веке клюнийцы могли искренно и в то время не без основания верить, что управление всеми мирскими делами должно быть сосредоточено в их руках. Этим отчасти объясняется борьба Григория VII с императорской властью. Монах Гильдебранд, сделавшись папой, остался другом аббата Гуго, который в то же время был предан императору Генриху и часто выступал в качестве посредника между этими двумя знаменитыми соперниками. Одна эта черта уже говорит о политическом уме великих клюнийских аббатов XI и XII веков.

Это реальное, неоспоримое могущество, эту склонность к умственному

труду, эту умеренность, эту привычку к величию мы находим в архитектурных памятниках, оставшихся от клунийцев той эпохи. В них чувствуются правила, но не узкие монашеские правила; это снова нечто, напоминающее римлян. Скажем в пользу клунийцев, что они сумели создать школы мастеров-строителей и скульпторов, тогда как римлянам оставалось только найти конструкцию для своих сооружений, поскольку всё, что относилось к декоративному искусству, было взято ими у греков. Я допускаю, если хотите, что клунийцы вызвали из Византии или отобрали среди греческих мастеров, нашедших приют в Италии, скульпторов и живописцев для украшения своих зданий. Но построил ли кто-нибудь в Италии в конце XI века такое здание, как церковь в Везлэ? Кто принес с собой эти профили, отличающиеся такой свободой и чистотой стиля? В какой европейской стране вы найдете в конце XI века композицию, аналогичную, например, секции нефа в Везлэ, о которой может дать лишь слабое представление наша табл. IX. Эта архитектура рассчитана на выполнение, а не на то, чтобы удовлетворить глаз геометрическим чертежом. Разве здесь нет отпечатка самобытного стиля? Что общего имеет эта композиция с сохранившимися античными образцами? В этих клунийских постройках (и особенно в тех, которые относятся к так называемой романской эпохе) мы уже наблюдаем, как архитектор расстается с дряхлыми традициями, чтобы искать новые формы; он подчиняет эти формы рассудку, декоративные детали — конструкции. Он хочет, чтобы эта конструкция была видна, и, делая ее видимой, он стремится сделать ее изящной, даже изысканной. Клунийская архитектура — продукт христианского мировоззрения, подобно тому, как сам клунийский орден является в средние века наиболее практическим, наиболее правдиво отражающим эпоху выражением христианства. Отбросить всякую ложь, рассматривать форму лишь как логическое внешнее проявление материальной потребности, это значит быть последовательным в духе христианства. Христианин рассматривает каждый предмет в зависимости от ценности идеи, вложенной в этот предмет. Всё для него должно выполнять необходимую функцию, я бы сказал, исполнять свой долг, достигать совершенства, не преступая этих законов, и, будучи людьми со вкусом, хотя и имеющими пока в своем распоряжении лишь варварские элементы, клунийские художники первые провели в жизнь эти принципы. Клунийцы почти создали Возрождение в средние века, они оживили любовь к науке, их административные и государственные идеи были очень широки для своей эпохи; они были законодателями, дипломатами, политиками, учеными, художниками. Их постигла неудача, но это потому, что они были не более, как клерикальной аристократией среди народов; но могли ли они помышлять о создании чего-либо нового в общественной среде того времени? Может быть, им мы обязаны тем крупным национальным движением, которое заставило их самих исчезнуть со сцены в конце XII века, и это один из фактов, которые в истории

умственного движения со времен античности особенно любопытно было бы выяснить. Клунийцы, благодаря своему влиянию на мирские дела, благодаря своему образованию, своей любви к искусствам и наукам, взаимоотношениям со всеми властителями, естественно развернули в своих монастырях неведомую до тех пор роскошь. Против этой-то роскоши восстает св. Бернард в XII веке: он видит, что самый институт монашества сбивается с истинного пути, и хочет пресечь зло. С каким интересом читаются письма клунийского аббата Петра Преподобного к Бернарду, в которых он закликает последнего умерить свои нападки и смотреть одними и теми же глазами на белых и черных монахов в этих учреждениях. Петр выступает по отношению к Бернарду, как светский человек, просвещенный, терпимый, усматривающий в борьбе, к которой призывает Бернард, лишнюю опасность, угрожающую всему монашескому ордену в целом: он вызывает к его милосердию:

«Разница в цвете, — говорит он в одном из своих писем, — иные жилища, несходные обычаи, все это препятствует любви и противоречит единению. Белый монах смотрит на черного монаха и видит в нем нечто уродливое. Черный монах, смотря на белого монаха, считает его безобразным чудищем. Новшества раздражают ум, сроднившийся с иными обычаями: он не может одобрять то, чего он не привык видеть. Вот впечатление, испытываемое тем, кто прилепился к внешним вещам и не обращает внимания на то, что творится в душах. Но око разума, духовное око, видит иначе: оно замечает, оно узнает, оно понимает, что разница в цвете, в обычаях, в жилище не существенна для служителей божьих, ибо, говорит апостол: ...соединившись ветхого человека с делами его и облекшись в нового, который обновляется в познании по образу создавшего его: где нет ни Еллина, ни Иудея, ни обрезания, ни необрезания, варвара, скифа, раба, свободного, но все, и во всем Христос.

Вот то, что видят люди духа, то, что узнают и ясно понимают, но не все таковы; немногим людям дано это духовное зрение. По моему мнению, надлежит спуститься до уровня низших и вести себя с ними осмотрительно, воздавая каждому по заслугам, по завету того, кто сказал: «Я стал всем для всех, чтобы привлечь их всех...».

Но довольно. Нужно было бы процитировать все письмо, представляющее собою шедевр, проникнутый истинно христианским духом, хорошим вкусом и местами тонкой иронией. Петр Преподобный и Сугерий являются наиболее светлыми умами XII века. Неистовый Бернард предчувствует будущее влияние искусств и наук на народные умы; он опасается возвращения языческих искусств, он предвидит, что форма возьмет верх над догматом, философия над верой. Этот гениальный человек измеряет глубину пропасти, но он не понимает духа людей своей эпохи. Ему едва удастся замедлить стремительный поток при своей жизни. Петр Преподобный — почти античный философ; в его уме есть нечто от Цицерона, но в соединении

с величием, смирением и спокойствием истинного христианина. Сугерий — государственный муж, не участвующий в монашеских распрях; он замечает опасность, но считает более предусмотрительным обойти ее, чем бороться с ней один на один, как делает это св. Бернард. Это отступление необходимо для понимания того, что следует ниже.

Клюнийцы имели в своих общежитиях школы, которые были не только необходимы для обучения самих монахов, но были открыты и для мирян. Среди клюнийцев были архитекторы, скульпторы и живописцы, но они, кроме того, обучали искусствам за стенами монастыря, ибо для украшения их церквей и богатых монастырей необходимо было обращаться к помощи рабочих-мирян; клюнийцы в XII веке были слишком аристократичны, чтобы работать собственными руками. Чем больше презрения выказывали цистерцианцы к пластическим искусствам, тем больше изысканности вкладывали клюнийцы в свои постройки, в свою мебель и одежды. Борьба началась, и клюнийцы, как все люди, достигшие высокой ступени цивилизации среди еще грубого общества, видели в своих соперниках варваров, боролись с их доведенным до крайности пуританством, внедряя интерес и любовь к искусствам в массы, насколько это в то время было возможно. Их архитектура к середине XII века носит отпечаток необычайной изысканности. Но, возвышая таким образом мирян до степени художников и искусных ремесленников, внушая им вкус и обучая их практике искусств, они развили их природное вдохновение, находившиеся до тех пор в скрытом состоянии.

Действительно, в клюнийских постройках с 1120 до 1140 года можно обнаружить возникновение нового принципа: романская традиция подвергается нападкам, пытаются разрешить некоторые проблемы, уже не руководствуясь античными методами, но при помощи рассуждения. Повидимому, во Франции, каждый раз когда решаются отступить от традиций, чтобы следовать за новой идеей, это совершается с чрезвычайной быстротой. Мы не раз имели возможность убедиться в этом в течение последнего столетия, а мы ведь были тем же народом в XII веке, что и в XVI и в XVIII веках. Аббаты Везла решили построить папёрть в своей церкви, которая была романской по своему плану, так же как и по деталям, профилям и скульптурам, но в которой можно обнаружить новые конструктивные принципы, предвосхищающие независимое искусство *. Приблизительно в это же время был воздвигнут Лангрский собор, в деталях, которого, носящих почти римский характер, а еще более в конструкции, мы видим уже полное отсутствие романских методов. В 1144 году аббат Сугерий заканчивал постройку церкви аббатства Сен Дени; и вот, части здания, относящиеся к упомянутой эпохе, говорят нам о том, что совершилась архитектурная революция; не

* См. „Dictionnaire raisonné...“, статьи: „A. religieuse“, рис. 22, и „Construction“, рис. 99.

только отвергнута полуциркульная арка, но и найдена новая конструктивная система, так называемая готическая. Где Сугерий отыскал мастера-строителя? Происходил ли он из монашеской среды? Был ли он мирянином? Монах Гильом * ограничивается указанием, что знаменитый аббат «призвал из разных мест королевства рабочих, всякого рода каменщиков, плотников, живописцев, кузнецов, литейщиков, ювелиров и гранильщиков драгоценных камней, известных в качестве искусных мастеров своего дела». Но нигде во Французском королевстве того времени, и тем менее за его пределами, не воздвигали построек, подобных церкви Сен Дени. Заметим еще, что Сугерий желал, чтобы здание было построено быстро, так как он стремился видеть его законченным из опасения, что его преемник не будет продолжать начатого им дела. В 1140 году 5 июня король Людовик Толстый заложил первый камень фундамента **, а 11 июня 1144 года он присутствовал при освящении церкви, — постройка была закончена. Эта новая церковь имела такую же длину, как и возвышающаяся перед нами в настоящее время, но меньшую ширину. Этой спешкой объясняется небрежное выполнение конструкций, отсутствие фундамента в некоторых местах, перестройка нефа и трансепта, оказавшаяся необходимой сто лет спустя, но эта спешка говорит нам о намерении быстро достигнуть необычайных результатов, поразить толпу, добиться своего одним ударом. Цель была достигнута, ибо все современники и сам настоятель Клюни, преподобный Петр, признали в этом произведении, начатом и завершеном Сугерием, одно из чудес Запада. Но чем объяснить эту спешку?

Сугерий отличался практическим умом; он не мог не сознавать, что институт монашества близится к своему закату, и, введя в своем аббатстве в 1127 году строгую реформу, довольствуясь для себя бедной кельей после письма св. Бернарда, в котором цистерцианский аббат восстает против беспорядочной жизни монахов Сен Дени ***, он все же чувствовал, что нужно восстановить блеск королевского аббатства каким-нибудь крупным предприятием, что нужно сделать нечто большее и иное, чем клюнийцы, не разделяя презрения цистерцианцев к художественным произведениям; он сознавал,

* Жизнь Сугерия, кн. II.

** „Ipse enim serenissimus Rex intus descendens propriis manibus suum imposuit, hosque et multi alii tam abbates quam religiosi viri lapides suos imposuerunt, quidam etiam gemmas, ob amorem et reverentiam Ihesu Christi decantantes: Lapidēs pretiosi omnes muri tui“.

(«Сам же светлейший король, сойдя вниз, собственными руками положил свой камень, и многие другие, как аббаты, так и верующие, положили свои камни, некоторые же и драгоценные камни в знак любви и преданности Иисусу Христу, с пением: Все камни твоей стены драгоценны») (письмо Сугерия).

*** В этом письме (78-е издание Мабильон) св. Бернард говорит: «что в стенах монастырей толпятся вооруженные люди и женщины, что там занимаются всевозможными делами и нередко происходят столкновения».

что монашеские ордена, наоборот, должны были встать во главе прогресса, новых идей, завоевать толпу новизной неизведанных вкусов.

Именно в этом заключается разница между искусствами, развивающимися в XII веке во Франции, и античными искусствами. В то время западное общество было охвачено какой-то лихорадкой, и это отражается на искусствах. В древнем Риме политические революции и умственные движения не имеют существенного влияния на искусства; последние совершают свой путь, не принимая участия в общественной жизни. Во Франции в XII веке происходят восстания городских общин, феодализму наносятся первые удары рукою того же Сугерия. Королевская власть начинает постепенно выходить из прежнего жалкого состояния. Великая клонийская реформа бросает свои последние отблески. Клерикальная власть монашеских орденов устарела, она стесняет, она препятствует созданию единой власти. Сугерий выделяется в эту эпоху осторожностью своих политических действий, указывающей на то, что в эти трудные времена он обладал в достаточной мере проницательным умом и вместе с тем сдержанностью, умел верно оценивать людей и события, и мы видим, как во время его правления в самом сердце Французского королевства искусства всецело меняют направление, окончательно порывают с последними романскими клерикальными традициями и поворачивают на совершенно иной путь. Именно во время правления Сугерия епископ Бодуэн II, друг аббата Сен Дени, строит около 1150 года Нойонский собор, и этот собор обнаруживает самое разительное сходство с сохранившимися еще частями церкви аббатства Сен Дени. Приблизительно в то же время строят собор в Санлисе, а в 1160 году епископ Морис де Сюлли приступает к постройке Парижского собора по новому плану и программе.

После римской эпохи города Галлии во всех центральных и северных провинциях лишились вместе с муниципальными учреждениями и тех зданий, которые служили внешними признаками существования этих учреждений. Когда в XI веке некоторые из этих городов захотели снова завоевать свои старые привилегии и поклялись в верности коммуне, им пришлось проводить свои собрания на городских площадях, ибо в эти годы бедствий не существовало зданий, кроме церквей и замков, которые могли бы вместить собрание горожан. Из тех властей, против которых поднимались коммуны, аббатства были, естественно, наиболее упорны в своем враждебном отношении к движению, тогда как светские сеньоры, епископы и сюзерен объявляли себя то покровителями, то противниками новых свобод, в зависимости от того, находили ли они для себя выгодным защищать их или подавлять.

В XII веке епископы сознавали, что их авторитет чрезвычайно ослаблен религиозными учреждениями, подчинявшимися одному лишь святому престолу, освобожденными от всякой епархиальной дисциплины, привлекавшими в свою пользу приношения верующих, покрывавшими страну монастырскими и приходскими церквями, обеспечивавшими себе все большее

влияние при дворе сюзерена, в замке сеньора и в жилище поселянина. Епископам оставался только один выход — это воспользоваться движением городских общин, начавшим развиваться светским духом, чтобы вновь взять в свои руки, хотя бы в городах, ускользнувшую от них власть над епархией. С 1160 года они пустили в ход все средства, чтобы дать этим городам, охваченным коммунальным духом, обширные здания, где горожане могли бы собираться вокруг епископской кафедры. В то время они были щедры на уступки этому новому духу; они выбрали для своих соборов программы, противоположные тем, которые применялись аббатами, они пожелали построить их в виде больших нефов, широко открытых, совершенно лишенных внутренних перегородок, имеющих лишь один алтарь, епископскую кафедру, мало или даже ни одной капеллы; иными словами, здания, в общих чертах соответствовавшие плану римской базилики *. Действительно, население откликнулось на призыв епископов: средства притекали, и в течение нескольких лет города Париж, Санс, Шартр, Руан, Бурж, Реймс, Санлис, Мо, Амьен, Камбрэ, Аррас, Бове, Труа видели, как воздвигались большие соборы, существующие до сих пор, хотя их первоначальное расположение и подверглось значительным изменениям. Для составления проектов и их выполнения были призваны исключительно миряне, уже организованные в ремесленные корпорации. Всецело проникшись намерениями епископов, они не только руководствовались новыми продиктованными им программами, но ввели новые конструкции, новые архитектурные и скульптурные формы. Они быстро усовершенствовались в геометрии и черчении: что же касается статуй и украшений, то образцы для них они стремились брать в природе.

В этом искусстве проявил себя гений, присущий французской нации, гений, чуждый как древним цивилизациям, так и цивилизациям Италии и Германии нового времени. До того момента как во Франции возникла светская школа, в архитектуре еще можно найти следы римского и византийского искусства. Конструкция в собственном смысле и декоративные детали ведут свое происхождение от античной древности, и если чувствуется влияние западного вкуса, то это влияние недостаточно энергично, чтобы устранить еще живые традиции. Религиозные учреждения могли, лишь сохраняя эти традиции, внести в них некоторые изменения. Светская школа конца XII века всецело порывает с ними, заменив их рационалистическими принципами. Эти принципы можно резюмировать так: уравнивание конструкций при помощи противопоставления активным силам активного сопротивления; внешний вид, вытекающий исключительно из структуры здания и материальных потребностей; украшения, заимствованные только из местной флоры; статуарная скульптура, стремящаяся к подражанию природе и ищущая драматической выразительности. Чтобы понять что-нибудь в архитек-

* См. „Dictionnaire raisonné...“, ст. „Cathédrale“.

туре французской светской школы, нужно сначала основательно уразуметь эти принципы.

Проследим это подробнее: на рис. 48 изображены поперечный разрез и фрагмент плана римского зала, предположим, базилики Константина. Сте-

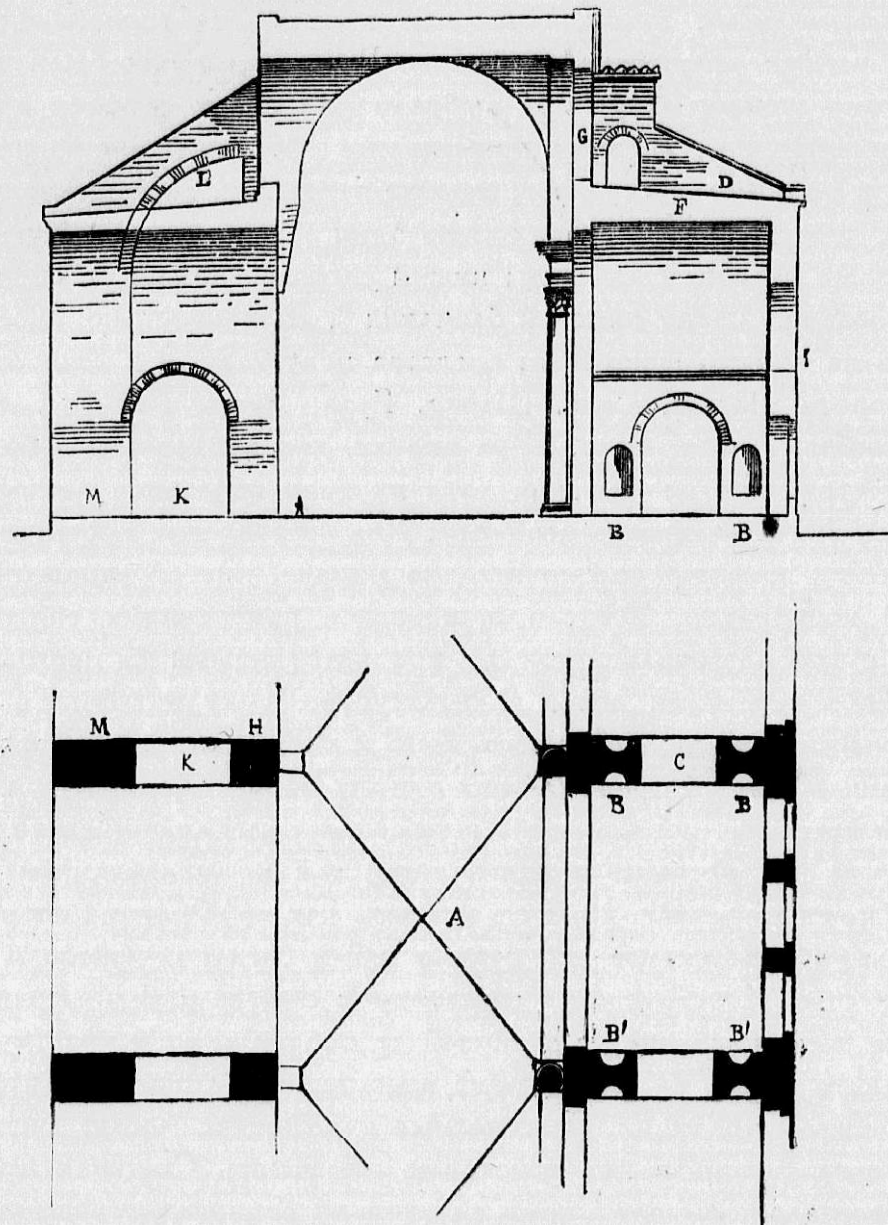


Рис. 48

ны этого зала построены целиком из щебня на растворе с облицовкой из кирпича, они покрыты штукатуркой, за исключением колонн и их мраморных антаблементов, являющихся фактически лишь декоративными деталями, так как здание может стоять и без поддержки этого, расположенного внутри него, большого ордера. Центральный неф *A* состоит из ряда крестовых сводов, построенных по римскому методу, т. е. из двух пересекающихся полуци-

линдров. Эти своды построены из щебня на растворе и представляют собой, таким образом, монолитную массу, лишенную упругости, пассивную, подобную гигантскому панцирю, высеченному из одного каменного блока. Между тем, нужно было подпереть эти своды, ибо их колоссальный вес вызвал бы трещины и растрескавшийся свод распался бы на куски, если бы он не был зажат между устойчивыми массами. Поэтому непосредственно под пятами гуртов свода были воздвигнуты контрфорсы *B*, прорезанные в своей нижней части аркадой *C*, и между этими контрфорсами, возвышающимися до *D*, перекинуты цилиндрические своды, также из щебня на растворе, перекрывающие пространства *BB* и *B₁B₁*, несущие плоские крыши *F* и дающие возможность устроить просветы *G* под центральным сводом. Стена *I*, также прорезанная проемами, представляет собой лишь ограждение, не несущее никакой нагрузки. Если мы лишим эту конструкцию всего, что не имеет непосредственного значения для ее полной устойчивости, мы можем, как это показывают план и левая часть разреза, свести внутренние устои к одной вертикальной опоре *H*, увеличить пролеты *K*, упразднить большой ордер и перебросить аркбутан *L* в местах приложения распора высоких сводов, отводящий этот распор на контрфорсы *M*. В этом, в сущности, и заключается конструкция.

Нужно признать, что, применяя строительные приемы римлян, невозможно было создать конструкцию, более простую, более надежную, более экономичную и производящую более грандиозное впечатление. Но мы говорили уже в другом месте, как и почему строительная техника римлян, вполне соответствовавшая их политической и административной организации, не могла войти в обиход на Западе при феодальном режиме. Светские архитекторы конца XII века принуждены были пользоваться только теми средствами, которые были в их распоряжении, и если бы они решили, что единственно приемлемой была строительная техника римлян, то вряд ли в угоду им был бы изменен весь политический строй их эпохи. Действительно, чтобы построить зал, подобный изображенному выше, на рис. 48, необходимо было прежде всего иметь значительный участок, на котором можно было бы расположиться, ибо подобную постройку невозможно было возводить частями; нужно было одновременно воздвигать здание по всему его периметру; нужно было стесать и сразу установить деревянные кружала, предназначенные для поддержки опалубки, по которой должны были возводиться бетонные своды; необходимо было, чтобы эти кружала были достаточно крепки и достаточно близко расположены, чтобы опалубка могла выдержать тяжесть этих сводов; необходимо было, чтобы после установки этих кружал (мы можем примерно рассчитать, какую огромную кубатуру дерева они собой представляли) своды были выполнены чрезвычайно быстро, ибо бетон, чтобы дать однородное и прочное соединение, должен изготавливаться без перерывов; следовательно, нужно было иметь весьма значительный запас гальки, кирпича,

песка и особенно извести, между тем, и кирпич и известь представляют собой не сырые материалы, они требуют обжига. Одни только римляне были достаточно организованы, чтобы построить подобное сооружение.

Вообразим себя во Франции в XII столетии: мы не являемся полными хозяевами, нам нехватает места, оно у нас оспаривается, нам его уступают лишь после продолжительного сопротивления; лес не доставляется нам огромными партиями флотом, занятым исключительно транспортированием его для нас; напротив, нам нужно искать строительный лес по частям, обращаться к двадцати владельцам, дающим нам каждый понемногу, или же нам нужно его покупать, и если станет известно, что мы в нем нуждаемся, то с нас дорого запросят за этот лес, так как на него не существует тарифа. Представим себе далее, что материалы не реквизируются нами, не доставляются нам дисциплинированными солдатами и рабами, но что их нужно добывать из нескольких карьеров у различных владельцев, перевозить их своими средствами или пользуясь добровольной помощью; что известь доставляется нам постепенно и небольшими партиями; что наши рабочие состоят из людей, трудящихся на условиях барщины и поэтому отлынивающих от работы, или из людей, которым нужно платить круглые суммы; что каждый момент сюзерен может отнять у нас этих людей, чтобы отправиться в поход против своих соседей... Сможем ли мы при этих условиях построить здание, подобное базилике Константина? и, начав его, сможем ли мы его окончить? не окажется ли у нас нехватки в лесе, в извести на половине работы? и если мы после многих задержек сумеем довести постройку здания до конца, будет ли оно обладать качествами, обеспечивающими его прочность? В описанных мной условиях не придется ли нам, если мы осторожны и предусмотрительны, наоборот, раздробить ход нашей постройки, избежать заторов, разделить работу с тем, чтобы мы могли ее приостановить и возобновить безболезненно? не придется ли нам экономить материалы ввиду того, что они доставляются нам с таким трудом? стараться достигнуть больших результатов при помощи малых средств? Посмотрим же, как мы будем действовать, задавшись целью построить зал, подобный базилике Константина. Наши карьеры в изобилии снабжают нас строительным камнем, поэтому мы не будем тратить времени на изготовление и обжиг кирпича. Но камень все же является дорогим материалом, — мы будем его экономить, мы пустим в работу лишь самое необходимое его количество. Вместо того чтобы воздвигать контрфорс из кирпича и щебня, прорезанный у своего основания аркадой, мы поставим (рис. 49) две колонны AA' , затем наружный контрфорс B . Вместо того чтобы перекинуть цилиндрический свод из бетона перпендикулярно к центральному нефу, мы поместим промежуточную колонну C и построим два крестовых свода $ADEC$ на каждой секции бокового нефа. Помещаясь над стеной GG^1 и оседлав две парные колонны, выступающая часть капители A послужит опорой для пяты подпружной арки AD ,

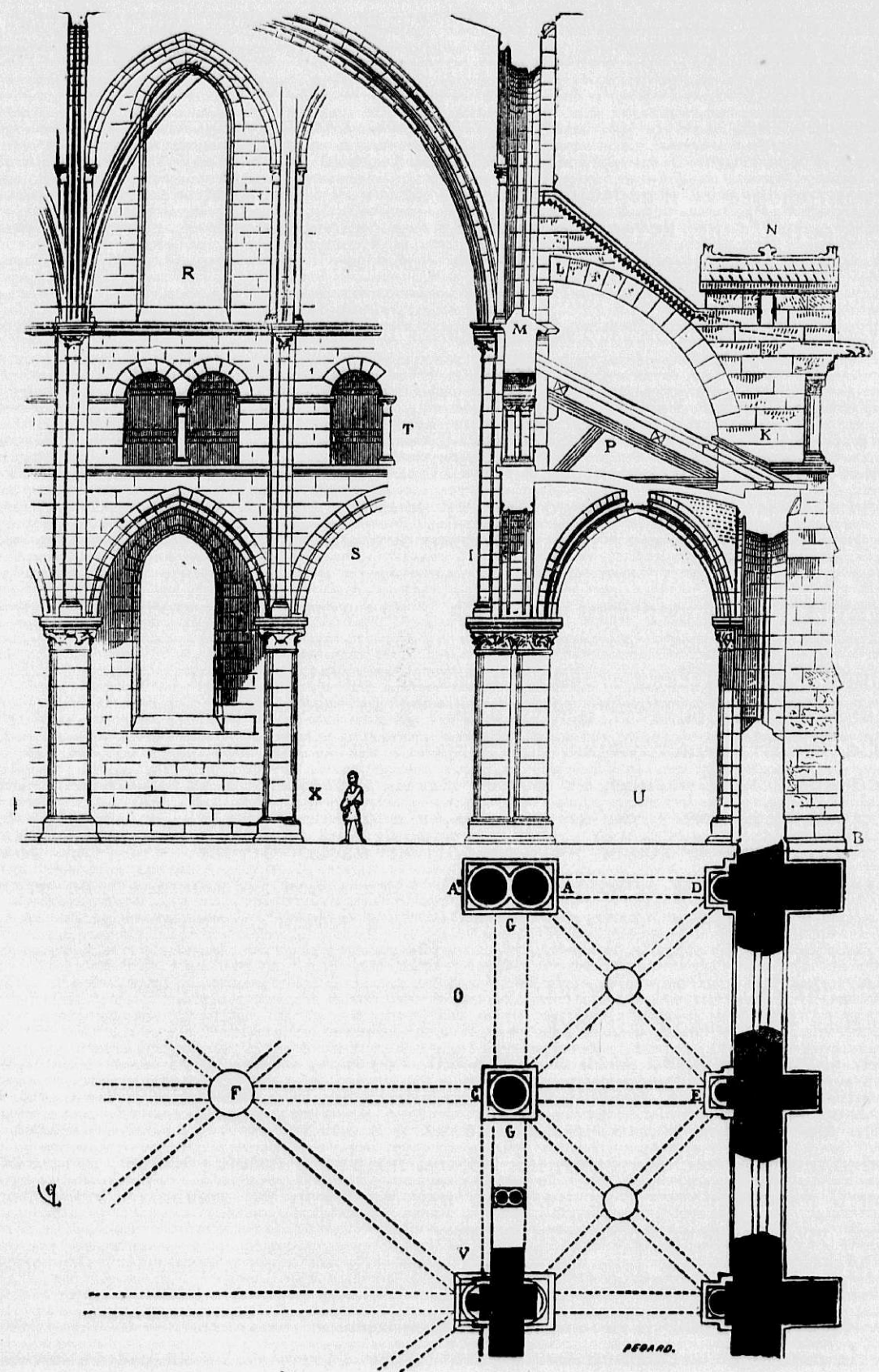


Рис. 49

а с противоположной стороны выступающая часть капители A' получит небольшие колонны I , прилегающие к стене, несущие центральный свод—свод, который будет крестовым, но перерезанным подпружной аркой CF . Вместо того чтобы поставить цельные контрфорсы для поглощения распора центрального крестового свода, мы возведем только по одному устою K на каждом контрфорсе B и перебросим лишь полуарку KL , чтобы заменить пассивное сопротивление, которое оказывала бы сплошная стена, активным сопротивлением; активным, поскольку она работает, упираясь в стену M , выводимую из вертикального положения распором центрального свода. Но, ввиду того что мы недостаточно доверяем надежности устоя K в отношении его сопротивления действию распора свода, передаваемого аркбутаном, мы нагружаем сверху устоя K тяжестью N , обеспечивающей его устойчивость. Мы строим под небом, не допускающим бетонированных террас, покрытых штукатуркой или плитами, соорудившихся римлянами в Италии; поэтому мы поднимем на достаточную высоту верхние своды, чтобы иметь возможность поместить крышу P под высокими окнами R , и, столько же для облегчения архивольтов S , сколько для освещения и вентиляции деревянного перекрытия P , мы прорежем просвет в T над этими архивольтами. Вскоре мы убедимся, что парные колонны AA' излишни, и что мы можем заменить их одним цилиндрическим столбом, поскольку нагрузка, если конструкция хорошо выполнена, попадает между этими двумя колоннами. Но мы прекрасно знаем, что эта конструкция, состоящая в пределах нижнего этажа из опор, воспринимающих распор, не может иметь достаточной устойчивости, инертности римской конструкции, что может произойти осадка, и поэтому своды не могут быть сделаны из однородной массы бетона, что они должны обладать известной гибкостью, чтобы поддаваться по направлению этих деформаций, не давая разрывов. К тому же в нашем распоряжении не имеется ни достаточного количества дерева, необходимого для кружал, применяемых в римских сводах, ни материалов, пригодных для их постройки. Мы довольствуемся установкой подпружных и диагональных арок на кружалах, и эти арки, сами играющие роль постоянных кружал, позволяют нам перебросить от одной из них к другой своды, изогнутые по любым кривым, не нуждаясь для этого в подсобных кружалах и в опалубке *. Таким образом, если необходимость нас заставит, мы можем прервать наши работы, затем возобновить их, выполнить их целиком или частями, не вызывая этим последствий, угрожающих прочности здания.

Мы умеем тонко рассуждать и прибегаем только к нашему рассуждению,

* См. „Dictionnaire raisonné...“, ст. „Construction“ (voûtes).

На рис. 49 A обозначает план нижнего яруса, V —план устоев над колоннами, U —поперечный разрез здания, X —продольный разрез одной из секций. По этой системе был построен собор в Аррасе. Можно еще видеть в Сансе, в соборном нефе и хоре, конструкцию, аналогичную изображенной на нашем рисунке.

не заботясь о традициях, об освященных формах. Ввиду того что диагональные арки, естественно, являются самыми длинными и имеют наибольший диаметр, мы оставляем их полукруглыми, и для того чтобы уменьшить распор других арок, а также чтобы поднять их вершины приблизительно до уровня замкового камня диагональных арок, мы намечаем подпружные арки, архивольты и пристенные арки при помощи двух отрезков дуги, пересекающихся на той высоте, которую мы пожелаем им придать. Таким образом, мы не ограничены необходимостью возводить крестовые своды лишь по квадратному плану, т. е. своды, создаваемые путем пересечения двух равных или почти равных цилиндров. Всякое здание, представляющее собой в плане параллелограм, четырехугольник, треугольник, правильный или неправильный восьмиугольник, может быть перекрыто сводом по нашему способу. Мы освободились от правил, продиктованных римлянами и в большей или меньшей степени соблюдавшихся романскими архитекторами. Я вполне допускаю, что можно отдать предпочтение схеме поперечного разреза базилики Константина при сравнении ее со схемой аналогичного зала, построенного в конце XII века. Последняя концепция отличается большей сложностью, требует более искусных комбинаций, более напряженного рассуждения, но разве от этого она становится более варварской? Из схемы поперечного разреза базилики Константина мы не сможем создать ничего иного, кроме схемы поперечного разреза базилики Константина. Это — законченное искусство, совершенное, если хотите, но не поддающееся изменениям, неподвижное; оно сказало свое последнее слово, тогда как из комбинаций, которые дает разрез, изображенный на рис. 49, можно вывести бесчисленные варианты по той причине, что равновесие сил дает нам все комбинации, какие только можно вообразить, и открывает нам всё новые пути.

Нет необходимости повторять здесь то, что мы уже говорили в другом месте, напоминать о принципах, уже подробно описанных *. Рассмотрим формы этой новой архитектуры, принадлежащей западной светской школе конца XII века. В конструкции зданий этой эпохи видно стремление к замене традиционных методов методами, основанными на разумном суждении, но то же обнаруживается и в формах и в украшениях. Мы видели, что греки применяли только вертикальную опору, вертикально нагруженную монолитным архитравом. Мы знаем, что римляне долгое время пользовались аркой и архитравом, не заботясь о согласовании этих двух противоположных принципов, что с помощью греков они ввели к концу империи применение арки, поставленной непосредственно на колонну, но не сочетали при этом обоих принципов воедино. Романская школа уже сделала большой шаг вперед, пытаясь найти комбинации, в которых колонна играет подчиненную роль по отношению к арке и является не более, как второстепенным аксессуаром

* См. „Dictionnaire raisonné...“.

(см. табл. XI). У первых готических архитекторов арка всецело господствует над вертикальной опорой; она не только доминирует в конструкции, но ей подчиняется и форма; вся архитектура обуславливается аркой. Правда, римляне неоднократно подчиняли свою конструкцию арке, своду, но, повторяю, всякая опора в их архитектуре представляет собой инертную массу, и их сводчатые сооружения как бы высечены из одного блока, как бы сформованы в огромной форме, тогда как архитекторы XII века наделяют каждую часть сооружения особой функцией. Колонна, действительно, несет, и если ее капитель расширяется, то это для того, чтобы нести нагрузку; если профили и украшения этой капители сильно увеличены, то это потому, что это увеличение необходимо. Если своды делятся на несколько арок, то это потому, что все эти арки являются элементами, выполняющими определенную функцию. Каждая вертикальная опора устойчива постольку, поскольку она подперта и нагружена; распор каждой арки встречает сопротивление другого распора, который его гасит. Стены исчезают, они становятся лишь ограждением, а не несущими частями. Вся система состоит из арматуры, сохраняющей устойчивость не благодаря своей массе, а посредством комбинирования наклонных усилий, взаимно поглощаемых. Свод не представляет собой корки, панцыря из одного куска, но является остроумной комбинацией усилий, работающих активно и распределяющихся на определенные опоры, поставленные для их восприятия и отвода в землю. Профили и орнаменты высекаются так, чтобы облегчить понимание этого механизма. Эти профили точно выполняют полезную функцию; с наружной стороны они предохраняют части стены, давая сток дождевой воде, для чего применены самые простые профили. С внутренней стороны их мало, они лишь акцентируют этажи или свободно разворачиваются, образуя выступы и напуски. Эти украшения состоят исключительно из мотивов, взятых из местной флоры, ибо архитекторы хотят брать лишь свое, ничего не заимствуя у прошлого и у чужеземных искусств. Эти украшения выбраны в зависимости от занимаемого ими места, всегда хорошо видны, всем понятны, они подчиняются архитектурным формам, конструкции; они вытесываются на строительной площадке до своего размещения и занимают свое место как части, необходимые для целого.

В эпоху упадка империи, например в галло-римских сооружениях, скульптурные украшения как бы случайно разбросаны по облицовке, по пилястрам, даже по стволам колонн. Можно подумать, что в то время после выполнения конструкции начерно скульпторов приставляли к необделанному, едва отесанному камню и они должны были тут же, невзирая на швы и ряды кладки, вытесывать на этих камнях орнаменты и фигуры, сколько их могло там поместиться.

Романская архитектура на закате своего существования, особенно на за-

паде Франции *, впадала в те же крайности. Светские архитекторы французской школы окончательно порывают с этими приемами, всегда свидетельствующими об упадке искусства. Орнаментация становится умеренной, разумной, она занимает лишь определенные архитектурные части, не впадает в излишество, и ее трудно было бы сократить или увеличить, не нарушив общей гармонии.

Об этих зданиях часто судят по их наружному виду, не думая о том, что их в продолжение почти семи веков изменяли и уродовали; поэтому относят за счет задумавших их архитекторов все позднейшие ошибки, повреждения, последствия надстроек и обветшания. Случается также, что о памятниках древности судят по сохранившимся развалинам, и воображение, добавляя отсутствующие части, рисует себе красоты, не существовавшие в действительности. Многие римские здания ничего не выиграли бы от реставрации, и то, что от них осталось, часто как раз и составляет их величие и красоту, а это и есть их конструкция. Я не скажу этого о греческой архитектуре, которую, напротив, для справедливой оценки нужно представить себе во всей полноте и со всеми ее аксессуарами. Ввиду того что мы со времен Возрождения значительно сильнее вдохновлялись римской архитектурой, нежели греческой, мы не обращаем внимания на одно из весьма ценных качеств, свойственное в средние века нашему искусству наравне с греческим. Римляне мало чувствительны к контуру, к видимой форме художественного произведения, их сооружения часто отличаются мало привлекательным силуэтом; нужно представить себе в реставрированном виде массу больших сооружений, созданных их гением, чтобы убедиться в том, что эта масса, если не говорить о размерах, вероятно, приобретала линии и контуры, весьма далекие от греческого изящества. Повторяю, в своей архитектуре греки учитывали свет, прозрачность воздуха, окружающий ландшафт; они вырабатывали целую науку о расположении углов своих зданий, выделявшихся силуэтом на фоне неба или голубоватых гор. Очевидно, они не изучали этих важных элементов архитектуры в геометрической проекции, но весьма точно и весьма тонко учитывали перспективные эффекты; они комбинировали эти эффекты, как подлинны художники, прекрасно понимая, что выстроенные здания рассматриваются не в геометрической проекции. Эти расчеты людей, одаренных правильным и тонким чувством формы, недоступны уму римлянина; мы видим, что у него, наоборот, единственную заботу составляло изучение сооружения с геометрической точки зрения, что в этом он видел свою основную задачу. Подражание римской архитектуре роковым образом вернуло нас к тем приемам, которыми пользовались римские архитекторы, и вследствие этого наша работа свелась к комбиниро-

* Как в некоторых зданиях XII века в Пуату.

ванию планов и разрезов на бумаге, причем мы меньше всего думаем о перспективных эффектах отстроенного здания.

Но мы не всегда поступали так: у нас, как и у греков, было очень тонкое и очень развитое понимание эффекта; в поисках желательного силуэта мы любовно выращивали формы нашей архитектуры и долго считали, что здание чаще рассматривается с угла, чем с фасада. Греки любили архитектуру и, прогуливаясь по городу или идя по своим делам, любовались зданиями; поэтому они дорожили тем, чтобы вид этих зданий был приятен со всех сторон, а в особенности, чтобы они всегда имели удачный силуэт. Утверждают, что в те времена, когда мы были варварами, у нас также были эти слабости, свойственные художникам, но теперь, когда мы, как говорят, решительно являемся латинянами, здравомыслящими людьми, мы занимаемся своими делами, и нас уже не волнует силуэт здания; если мы хотим его видеть, чтобы быть в курсе того, что производит наша эпоха, то мы становимся против здания на линии оси его фасада, и горе архитектору, если одна сторона фасада не соответствует в точности другой стороне, ибо симметрия — это, пожалуй, единственное качество, к которому мы не равнодушны. Мало-помалу наши архитекторы отвыкли рисовать перспективные изображения зданий на бумаге, по крайней мере все свои графические эскизы они делают в виде геометрических проекций. Я не думаю, чтобы греки поступали таким образом, но наши средневековые архитекторы, несомненно, учитывали впечатление, производимое зданием со случайных точек; об этом говорят повороты углов, способ комбинирования углов, профилей карнизов, способ установки, например, восьмигранных пирамид на четырехгранные призмы. Об этом свидетельствует такое расположение отдельных частей, при котором они удачно выделяются в перспективе, хотя геометрический чертеж не может ни их показать, ни навести на мысль о их существовании.

У нас есть еще одно качество, общее с греками, но постепенно утраченное нами с тех пор, как мы вообразили себя римлянами; это — чувство формы. Наша светская школа XII и XIII веков обладала этим чувством в очень высокой степени, и если обе эти архитектуры (я говорю о древнегреческой архитектуре и об архитектуре Иль де Франса XII века) противоположны по своим принципам и благодаря этому весьма различны по достигнутым результатам, между этими двумя искусствами все же можно найти поразительную связь во всем, что касается исканий формы, в профилях, в орнаментации, в некоторых эффектах декоративных деталей, в изучении силуэтов, в энергичной выразительности частей, входящих одновременно в состав конструкции и декорации. Здесь, конечно, не может быть речи о подражании, об идентичности форм, но есть какая-то связь в манере чувствовать и выражать. Если мы не использовали в такой мере, как греки, те ресурсы, которые дает применение окраски зданий, мы нашли зато разнообразие форм и эффектов, которые им были неизвестны,

ибо, разумеется, нужно признать, что мы больше понимаем в формах, чем в красках, мы скорее рисовальщики, чем колористы. В течение XII, XIII, XIV и XV веков у нас были школы замечательных скульпторов и архитекторов; XVIII век изобилует прекрасными граверами, но никогда наши живописцы не могли соперничать с итальянскими живописцами, никогда наши декораторы не могли сравниться в искусстве комбинировать краски с восточными мастерами. Мы были и остались бы до сих пор, если бы нам позволили, народом, преимущественно одаренным качествами, отличающими архитектора.

Несколько лет тому назад наконец признали в произведениях светской школы XII века наличие очень глубокого, очень изысканного, слишком даже изысканного искусства, большого вдохновения, плодотворных принципов, но до сих пор еще серьезно не изучали вопроса о формах этого искусства, о формах, живо выражающих наш гений, гибкий, легко ориентирующийся, находчивый, рассудительный, представляющий собой сочетание величия с простотой, скорее показной, чем искренней, но гений подвижный, беспокойный, предпочитающий иллюзию действительности. Народ, некогда цивилизованный, затем в продолжение нескольких веков находящийся под гнетом завоевателей-варваров, отданный во власть светских и духовных феодалов, народ, к которому свет науки проникает только сквозь рясу монаха и который в несколько лет создает зрелое искусство с принципами, выводимыми логически, искусство, в котором все ново, начиная с конструкции и кончая формами; народ, создавший это искусство и с жаром продолжающий его дальнейшее развитие, которое неуклонно и бесповоротно носит все более логический характер; народ, действующий таким образом, составляет в истории искусств, пожалуй, единичное явление, ярко свидетельствующее о том, что он одарен необыкновенным инстинктом.

Резюмируем: оказывается, что в середине XII века политическое состояние и социальный строй этого маленького уголка на западе Европы, образующего в то время Францию, таковы, что практика искусств уходит из монастыря. Складывается светская, чисто светская школа; она с самого начала противостоит монашескому духу, заменяя освященные традиции исканиями новых принципов. Эти принципы основываются уже не на усовершенствовании предписанных образцов, но на науке, на наблюдении законов, дотоле не принятых в строительном искусстве. Эта школа, черпающая свое вдохновение в самой себе, особый вид франкмасонства, не отступает ни на минуту от линии, которую она себе предначертала, предоставляя в то же время свободу индивидуальности. Она отказывается не только от конструктивных приемов романских архитекторов, но и от их профилей, от их скульптуры, их способов украшения зданий. Она привлекает к себе все другие сословия, она преобразует в течение четверти столетия не только другие искусства, но и ремесла. Она настолько могущественна (не забудьте при

этом, что она светская, что она народная), что к ней приходится обращаться во всех случаях: чтобы построить замок, городской дом, дворец, больницу, крепость, а также, чтобы воздвигнуть церковь и даже монастырь, упустивший искусство из своих стен. Каждый художник ищет, но ни один не подписывает своего произведения: оно создано корпорацией, сумевшей завоевать единственное, что можно было завоевать в то время: независимость в области умственного труда, идеи свободы, дух научного исследования. Свои вкусы, свое предпочтение, свою ненависть к несправедливости и притеснению и даже свою склонность к сатире — всё это она выражает в тех зданиях, которые приходится поручать ей строить так, как она хочет их строить. Она в такой мере завоевала эту свободу в области искусства, что злоупотребляет ею, не встречая препон, и именно вследствие этих злоупотреблений происходит ее падение после того, как она довела до последних пределов возможного свою науку, довела до абсурда свои принципы и совершенство исполнения.

Но что общего имеет это освобождение художника, освобождение национального духа, освобождение трудящихся классов с политическим режимом средних веков? Я снова спрашиваю, зачем смешивать того, кто трудится без усталости над своим интеллектуальным развитием, над усовершенствованием практических приемов принадлежащего ему искусства, хозяином которого он стал, с мелкими тиранами, покрывавшими своими владениями западную территорию, когда эти тираны не могли иметь никакого влияния на художников и ремесленников, когда они бессильны были способствовать их развитию или остановить их движение и лишь радовались возможности использовать их интеллект и их руки? Разве эти художники и ремесленники создали тот социальный строй, в котором они жили? Пытались ли они освободиться от него посредством бесплодных теорий и бунтов? Нет, они искали освобождения в труде, в единении, в процессе труда, не пытаясь выйти из круга, очерченного им судьбой, но расширяя этот круг, насколько это было возможно. Неужели же мы будем настолько неблагодарны, что не признаем этих усилий? Мы ставим памятники каким-то посредственным художникам, плагиаторам искусств, чуждых нашей стране и нашим обычаям, и не испытываем, хотя бы в душе, глубокого чувства благодарности к людям, которые, занимая столь скромное положение, первые придали у нас национальному единству, возрождению мысли, искусств и наук ощутимую, оригинальную и новую форму? Будут ли с нами спорить относительно могущества французской светской школы конца XII века? Посмотрим, что представляли собой романские, или монастырские, школы незадолго до этого времени. Не следует думать, что эти школы пали так низко, чтобы реформа в искусстве сделалась необходимой; напротив, они процветали и создавали произведения, проникнутые редким изяществом; но эти школы были разрознены.

В начале XII века цистерцианское сооружение сильно отличалось от

кляунийского, в архитектуре Пуату не было сходства с нормандской архитектурой, последняя существенно отличалась от архитектуры Иль де Франса, которая, в свою очередь, была далека от архитектуры Оверни и Лимузена. Лионская провинция и Бургундия обладали своим собственным романским искусством, не имевшим ничего общего с искусством Шампани. Все эти школы были жизнеспособны, их приемы весьма усовершенствованы, их характерные особенности оригинальны, что объяснялось либо характером самого населения этих провинций, либо местными традициями, либо влиянием могущественных аббатств.

В Бургундии романская архитектура XII века всецело проникнута кляунийским духом; в Шампани ее можно скорее назвать цистерцианской; в Оверни она утонченна, изящна и связана как с местными римскими традициями, так и с византийскими влияниями, проникшими через Перигор и Лимузен; в Пуату она запутана, перегружена скульптурными украшениями и хранит еще отпечаток галло-римского искусства; в Нормандии она строгая, методичная, ученая, мощная, изощренная в отношении конструкции, но бедная скульптурными украшениями; чувствуется народ положительный, расчетливый, мало чувствительный к формам, придающий значение только существу дела и не имеющий традиций; в Иль де Франсе архитектура отличается тонкостью, мудростью, легкостью и уже полна той сдержанности, которая служит признаком развитого вкуса; в Сентонже романская архитектура XII века верно отражает тихий, мягкий характер населения этой западной провинции, являя смесь тонкости и твердости; она, пожалуй, ближе всех к греческому искусству византийской эпохи: она обладает его очаровательностью, изяществом и чистотой деталей, мягкостью и простотой выполнения.

Возьмем пример, изображенный на табл. X; рассмотрим этот боковой фасад церкви св. Евтропия в Сенте. Не кажется ли, что перед нами одно из сооружений с побережья Адриатики, но более продуманное в отношении конструкции, еще более греческое в исполнении деталей? Нижние окна освещают склеп; секции, из которых состоят боковые нефы, подчеркнуты с наружной стороны разгрузными арками, благодаря которым своды как бы обозначаются сквозь толщу стены. Архитектор сумел придать величие своей композиции, расчленив световые проемы; он не без основания решил, что архивольты окон, расположенные концентрически дугам арок, чрезмерно акцентировали бы эти проемы; его чувство подсказало ему, что концентрические арки разных диаметров, повторенные одна под другой, производят неприятное впечатление, и он предпочел применить тимпаны, прорезанные круглыми световыми проемами, которые, пропуская свет внутрь, показывают снаружи, что своды возвышаются до больших разгрузных арок. Вся конструкция состоит из камней небольшого размера, которые можно поднять и установить без помощи машин, одними руками. Профили отличаются чрезвычайной тонкостью, они вычерчены рукой законченного

художника; орнаменты подобны вышивке, чистоту и прелестный рисунок которой подчеркивают обломы, нисколько не искажая их, и вместе с тем, при этих скромных средствах и столь простых способах выполнения, эта архитектура производит величественное впечатление; она легко доступна пониманию, она ясно выражает свое назначение. Вот пример того, что создала одна из лучших западных школ в начале XII века, и можно привести еще столько же не менее замечательных примеров. Если же мы сравним это искусство с западной итальянской архитектурой приблизительно того же времени, например с боковым фасадом собора в Пизе, в котором совершенно не выявлено его внутреннее строение, пропорции которого нехороши, общий вид которого холоден и скучен, а детали выполнены плохо и обнаруживают подражание профилям, характерным для искусства эпохи упадка Римской империи, то спрашивается, где же здесь наука и где же здесь искусство? Правда, боковой фасад собора в Пизе покрыт мраморной облицовкой, к зданию ведут прекрасные ступени из того же мрамора, оно замечательно красиво стоит, а церковь св. Евтропия в Сенте трижды подвергалась опустошениям, ее основание скрыто под землей, поросшей колючим кустарником и заваленной мусором; и к тому же она находится во Франции.

Но я говорил о деталях, о профилях, украшающих этот образец архитектуры, и считаю необходимым привести здесь некоторые из них на рис. 50*. Тот, кто на основании опыта хотя бы немного разбирается в эффектах архитектурных профилей, кто размышлял над глубоко продуманными и прочувствованными линиями греческих античных и византийских профилей, несомненно, найдет здесь аналогию в методах, в понимании эффекта, в соотношениях света и тени. Но зачем распространяться о таких утонченных предметах, в которых исключительную роль играет вкус? Художники поймут это сами, а людям, не обладающим художественным чутьем, ничего не докажут наши рассуждения.

К этому же времени клунийцы построили неф собора в Везлэ, одна из секций которого приведена нами на табл. IX. Насколько романский стиль Сентонжа отличается тонкостью и нежностью, настолько же романский стиль Бургундии дышит силой и даже грубостью. В Сенте капители низки, едва развиты, покрыты скульптурными украшениями, напоминающими ювелирную работу. Профили плоски, состоят из многочисленных обломов, орнамент с его тонкими, почти хрупкими формами имеет вид вышивки. В Везлэ, наоборот, конструкция состоит из больших кусков камня, пропорции ее

* Профиль А принадлежит одному из верхних архивольтов; профиль В — аркам высоких окон; деталь представляет собой капитель этих окон, а D — одна из массивных капителей колонн, на которых покоятся большие архивольты. Профиль Е — пояс, служащий опорой для окон, а F изображает архивольт окон крипты. Все эти арки имеют различные профили и скульптурные детали. Одни только архивольты окон крипты все одинаковы.

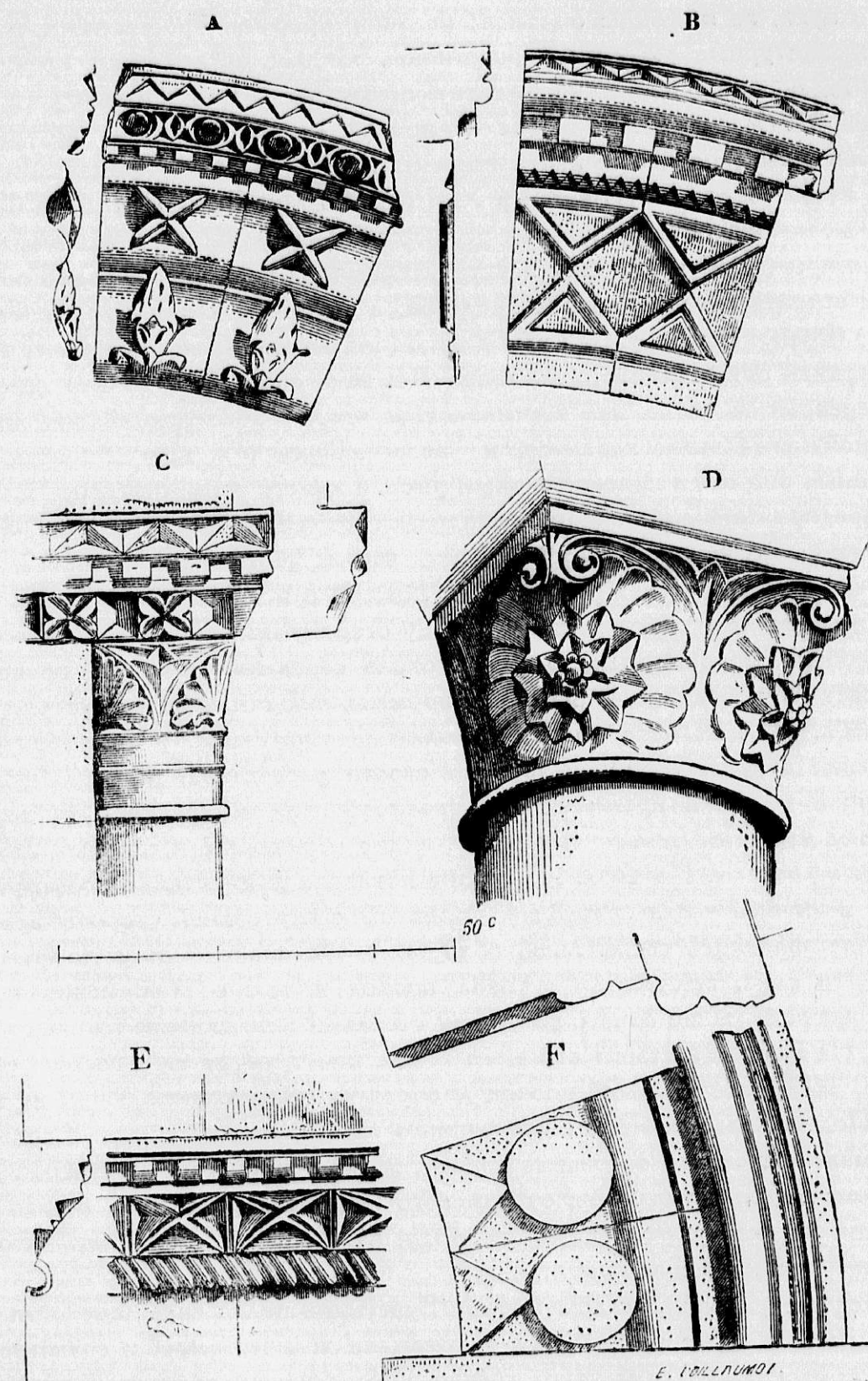


Рис. 50

приземисты, капители огромны, сильно уширены для того, чтобы уместить на себе арки, не имеющие обломов; большие профили просты по композиции; скульптурные украшения энергичны, мощны, еще грубы, но полны стилиа; здесь видно искусство, чувствующее свою силу и стремящееся господствовать. Нормандская школа не похожа ни на ту, ни на другую из вышеописанных; но чтобы найти нормандскую архитектуру романского периода, не обезображенную в XII и XIII веках, нужно искать ее не во Франции, а в Англии. Именно там она развилась в конце XI века. Нормандские архитекторы были искусными конструкторами; но они сравнительно поздно начали строить своды больших пролетов, в то время как в Бургундии и в Иль де Франсе их сооружали уже давно. Над высокими нефами своих больших церквей они, например, до конца XII века сооружали только деревянные перекрытия, тогда как вертикальным частям конструкций они придавали монументальный характер, не встречающийся в других местностях. Одаренные острым и положительным умом и вместе с тем склонные к крупным предприятиям, нормандцы придавали своим зданиям особые черты. Это легко обнаружить в первоначальных частях церквей св. Троицы и Сент Этьен в Кане, в остатках церквей Сен Вандриль и в Жюмьеже, а в особенности в сооружениях, воздвигнутых по ту сторону пролива. Трансепт собора в Петерборо, например, построенный около середины XII века, прекрасно выражает то, что представлял собой нормандский стиль эпохи его расцвета (см. табл. XI). Кладка точна, выполнение тщательно, но скульптурные украшения отсутствуют; конструкция строго рассчитана, искусна, чувство пропорций тонко, в профилях мало разнообразия, но рисунок их хорошо подобран для занимаемого ими места, видно стремление к сильным декоративным эффектам. На табл. XI справа показана примененная конструкция: стены, в нижней части сплошные, украшены с внутренней стороны аркадой G, представляющей собой лишь облицовку. Начиная со второго этажа I, имеющего окна, архитектор оставил проход в толще стен, позволяющий осматривать большие окна с цветными стеклами и поддерживать их сохранность. На высоте третьего оконного этажа конструкция еще больше облегчается; там более широкий проход K образует портик, выходящий на трансепт. Под каждым прогоном деревянного перекрытия встроены колонны, поднимаясь от самого основания здания, делят всю систему на секции. Если эта архитектура и удаляется от римского искусства более, чем всякая другая, относящаяся к романскому периоду, нужно все же признать, что она не лишена величия и мудрости.

Насколько романская архитектура Бургундии полна силы, смелости, сочности, настолько же архитектура Нормандии величественна и сравнительно искусна; насколько архитектура древнего кельтского населения Запада утонченна, изящна, изысканна, настолько архитектуру Иль де Франса к началу XII века можно назвать простой, сдержанной, латинской и по конструкции

и по формам; она подчиняется применяемым материалам, носит уже отпечаток строгого вкуса и одинаково далека от преувеличений, как и от неуверенности. Бассейны средней Сены, Уазы и нижней Марны еще полны многочисленными сооружениями этой эпохи, очаровательными в отношении планировки, мудрыми в отношении конструкции, умеренными в скульптурных украшениях. Эта провинция выделяется среди всех остальных, входящих в состав современной Франции, разнообразием своей архитектуры. В Оверни, например, между всеми сооружениями XI века имеется сходство, все они как будто выстроены по одному шаблону и одними и теми же рабочими. То же можно сказать относительно Бургундии, провинции верхней Марны и старинной области эдуев. Нормандская архитектура заключает в себе определенное количество идей, принципов, которые не изменяются; то же наблюдается в Пуату и в Сентонже. Но на почве Иль де Франса, наоборот, уже начиная с романского периода можно обнаружить какую-то свободу, какое-то разнообразие типов, указывающее на беспрепятственные попытки выйти из замкнутого круга традиций. Эти-то попытки привели к архитектуре, которой, как я уже говорил, видимо, положил начало Сугерий, как некоему смелому и искусному новшеству. Вскоре эта новая архитектура была принята и другими провинциями, где она привилась в зависимости от характера, присущего каждой из них. Так, бургундцы ввели ее с конца XII века, — эти новые методы подходили к их предприимчивому и деятельному характеру. Нормандцы тоже не замедлили усвоить новые методы; что касается центральных и западных провинций, то те их не понимают и никогда их не перенимают; благодаря своему медлительному уму и, нужно сказать, тому совершенству, которого достигла у них романская архитектура, они не ощущали необходимости в новшествах. Так называемая готическая архитектура проникает в эти провинции лишь значительно позднее, к концу XIII века, и тогда это уже не что иное, как продукт иноземных влияний, непреодолимое движение, которому нельзя было не подчиниться.

Среди высоко цивилизованного общества, обладающего весьма совершенным административным аппаратом и законами, искусство пользуется лишь слабым влиянием; для этого общества оно является только предметом роскоши, неспособным ни в чем изменить нравы и обычаи. Отнюдь не следует думать, что то же самое имеет место в обществе в периоды его формирования; там, наоборот, искусство является могучим средством, способствующим развитию цивилизации; оно становится одним из наиболее сильных факторов объединения, когда к тому же существуют точки соприкосновения между национальностями и древними местными традициями. Искусство во Франции с первых лет XII века является орудием, которым королевская власть пользуется в своих усилиях, направленных к национальному объединению; и действительно, везде, где чувствуется его непосредственное влияние, оно выражается прежде всего в строительстве собора (сооружения, но-

сящего столько же гражданский, сколько и религиозный характер), который воздвигается по новым принципам, первоначально введенным в центре королевской вотчины. Гражданская и военная архитектуры шаг за шагом следуют за церковной архитектурой, и в городе, где строится готический собор, в то же время воздвигают гражданские сооружения, жилые дома и укрепления, совершенно свободные от романских традиций. Если во Франции когда-нибудь существовало Возрождение, то это было в ту эпоху, когда светский дух занимает подобающее ему активное место, когда искусства и ремесла свободно развиваются среди нации, осознавшей себя и начинающей формироваться после веков мрака и лишений. Я не могу в тех рамках, которые я себе предначертал, входить в подробное рассмотрение принципов и духа французской архитектуры XIII века, — эта работа сделана мной в другом месте; поэтому я ограничусь выявлением качеств этого искусства, являющегося нашим достоянием, качеств, которые способны найти себе применение во все времена и при любом социальном строе.

Искусство с формами, достаточно гибкими, и принципами, достаточно широкими, чтобы поддаться всем преобразованиям, приносимым цивилизацией, — явление незаурядное. Поэтому для нас представляет серьезный интерес вникнуть в эти принципы и изучить эти формы. При том скептицизме, в который мы впали в области искусства, нас мало затрагивает то, что одна школа берет верх над другой и что нас окружают зданиями ложно-греческими, ложноримскими и ложноготическими. Но что нас близко затрагивает, это строительство зданий в соответствии с нашими обычаями, с нашим климатом, нашим национальным духом и достижениями в области науки и практических знаний; и, чтобы поставить вопрос ребром, я скажу, что невозможно построить греческое или римское здание, применяя некоторые из материалов, какими снабжает нас современная индустрия, как, например, железо, тогда как принципы и методы, выдвинутые светскими архитекторами конца XII века, без всяких усилий можно сочетать с применением этих новых материалов, так же как и со всеми потребностями, ежедневно возникающими среди нашего общества. Больше того, в наши дни многообразие запросов, которые нужно удовлетворить, делает экономию необходимой; мы можем применять абсолютные, строго ограниченные принципы античного искусства, только пользуясь методами древних, а в таком случае это вовлечет нас в расходы, несоразмерные с нашими средствами, или же, если мы захотим изменить эти методы, мы принуждены будем извратить принципы, и тогда мы создадим произведения, не имеющие никакой ценности в художественном отношении. Ставить римские колонны из кирпича или дерева или хотя бы из рядов каменной кладки небольшой высоты, покрывая их штукатуркой, помещать над этими колоннами архитравы из тесаного камня, прикрепленные к железной арматуре, вместо того чтобы употреблять гранитные или мраморные блоки, — это значит искать новых методов, чуждых

методам римлян, это значит извращать мудрый, прекрасный принцип, чтобы подменить его смешной, непрочной видимостью, к тому же дорого стоящей по сравнению с реальной ценностью объекта.

Кроме того, это безвкусно, ибо вкус прежде всего состоит в умении человека казаться тем, что он есть.

Архитекторы светской школы средних веков, несмотря на проявляемую нами во все времена склонность показывать себя, подчиняли форму, другими словами, видимость, применяемым приемам и материалам. Они никогда не придавали залу в замке формы церкви, больнице — вида дворца, городскому дому — наружности сельского помещичьего дома; каждая часть занимает свое место и носит свойственный ей характер; если неф обширен, то окна велики; если комната мала, то оконные проемы соответствуют тому пространству, которое они должны освещать; если строение делится на этажи, то это можно видеть снаружи: искренность является наиболее разительным качеством ранней готической архитектуры; искренность — одно из основных условий стиля в искусстве, а также одно из условий экономии в издержках. К тому же эти архитекторы смелы, их конструктивные комбинации идут дальше тех материальных средств, которыми они располагают; они опережают индустриальное развитие своей эпохи; они скорее ощущают недостаток в материалах, чем в теоретических знаниях и воображении. Архитектор XIII века, перенесенный в нашу среду, был бы в восхищении от состояния нашей индустрии, но ему могла бы притти мысль, что мы не умеем ее использовать. Если материальных средств не доставало в то время, когда искусство было способно воспользоваться высоко развитой индустрией, то наше так называемое уважение к здравым доктринам (которое, кстати, никто не потрудится подвергнуть анализу) запрещает нам применять средства, изобилующие в XIX веке; результатом такого положения вещей явилось изолированное положение художника; вместо того чтобы использовать всё и овладеть всем, он держится вне движения. Вместо того чтобы изменить в соответствии с пределами и сущностью этих новых приемов формы, провозглашаемые непреложными, он, сам не зная для чего, искажает новые способы, которые ему предлагают, стараясь подчинить их этим формам.

Архитектор жалуется, что его век утратил вкус к красивым вещам, потому что он сам не желает попытаться создать красивые вещи при помощи тех средств, которые предоставляет ему его век. Он жалуется на то, что инженеры, например, захватывают область искусства, и на то, что они создают иногда произведения, лишенные искусства; но он боится расстаться с устаревшей рутинной и отдать свой ум и свое художественное образование на служение новым запросам. Я все же признаю, что не все архитекторы так чуждаются нового движения и что большинство защитников этих узких доктрин в области нашего искусства принадлежит к весьма внушительной

категории любителей; каждый считает себя немного архитектором, что делает большую честь архитектуре, но вместе с тем приносит ей известный вред. Я считаю, что архитекторы, подчиняющиеся весьма широким принципам, стоящие вне предрассудков школ и обывательских мнений, легко справились бы с толпой архитекторов-чиновников. Стоит только внести немного здравого смысла во все, что мы делаем, действовать, как наши предшественники, умевшие рассуждать, — в конце концов рассудок всегда берет верх; я говорю — в конце концов.

Архитектура светской школы XIII века правдива, она применима ко всякому объекту, ибо ее принципы вытекают скорее из рассуждения, чем из формы. Никогда форма не связывала архитекторов XIII века, воздвигнувших невероятное множество церквей, дворцов, замков, гражданских и военных сооружений, а между тем, малейший фрагмент постройки той эпохи говорит о своем происхождении, носит отпечаток своего времени.

Нужно прежде всего констатировать, что формы архитектуры XIII века неотделимы от конструкции; каждая часть этой архитектуры вытекает из требований конструкции, подобно тому, как в растительном и животном мире нет (такого явления, такого придатка, существование которого не оправдывалось бы органической необходимостью; в архитектуре — такие же роды, такие же виды, такие же разновидности; между тем, и ботаник и анатом безошибочно определяют функцию, место, возраст, происхождение каждого из органов, рассматриваемых ими по отдельности. Можно сорвать с римского сооружения все его украшения, лишить его внешних форм, и все же не возникнет сомнений относительно его конструкции, или же (как это было, например, сделано с римским Пантеоном) можно покрыть римскую конструкцию формой, не имеющей никакой необходимой внутренней связи с этой конструкцией. Но немыслимо отнять у здания XIII века его декоративные формы или заменить их другими, не нарушив его прочности, не повредив его, если можно так выразиться, организма. Этот вполне понятный принцип, который легко обнаружит каждый при внимательном рассмотрении архитектуры того времени, говорит нам о том, что, несмотря на внешнюю сложность, искусство XIII века создано так, что оно легко подчиняется требованиям, выдвигаемым иной раз конструкцией, иной раз внешними условиями. Поэтому-то готическую архитектуру, достигшую своего апогея, упрекали в том, что она представляет собой только конструкцию. Нам иногда говорили: «Покажите нам формы, дайте нам правила, которым подчиняются эти формы; мы видим конструкцию, но докажите нам, что формы не являются чистой фантазией художников, послушно следующих за своим капризным воображением». На это я могу лишь ответить: «Эти формы не являются результатом каприза, поскольку они служат выражением конструкции, пусть даже приукрашенным, я не могу вам дать правил, управляющих формами, поскольку этим формам присуще свойство поддаваться всем

требованиям конструкции; продиктуйте мне конструкцию, и я найду вам формы, естественно из нее вытекающие; но если вы измените конструкцию, мне придется изменить формы, — не их сущность, ибо их сущность заключается именно в их способности выражать конструкцию, но их внешний вид, поскольку меняется конструкция».

Я охотно допускаю, что все это показалось бы слишком замысловатым римлянину, что римлянин считал значительно более удобным диктовать конструкцию и предоставлять своим декораторам создавать для нее одежду, не стараясь выяснить, является ли эта одежда единственной, подходящей для этой конструкции. Но, поистине, нельзя считать плохим метод, действующий совершенно иначе и стремящийся в таком серьезном искусстве, как архитектура, подчинить видимые формы этого искусства нуждам конструкции и выполняемой программе. К тому же, не следует думать, что эта тесная связь между конструкцией и внешним видом здания оценивается только художниками и учеными; она приятна также и для глаз толпы, потому что глаза подчиняются своей инстинктивной логике. В греческой архитектуре ордер, в котором все части выполняют полезную, необходимую функцию, удовлетворяет глаз даже тех, кому совершенно неизвестны требования, выдвигаемые законами статики. Точно так же крестовые своды, взаимно подпирая один другой и покоясь на хрупкой колонне, как мы видим это, например, в трапезной Сен Мартэн де Шан, удовлетворяют глаз, ибо, даже не подозревая о нейтрализующем действии равнодействующих давлений, можно инстинктивно понять, что хрупкость этой колонны не внушает опасений, поскольку ей достаточно противопоставить этим нейтрализованным давлениям только жесткую вертикальную линию.

Несколько более подробное разъяснение сделает, я надеюсь, всем понятным, что архитекторы, принадлежавшие к светской школе XII века, не только хитроумно рассуждали, не только были сильны в геометрии, но и были в высокой степени наделены теми тонкими качествами, которые мы встречаем у греческих художников. Я только что говорил, что глаз подчиняется своей инстинктивной логике, я подразумеваю глаз тех, кто смотрит и видит без предубеждения, одним словом, глаз каждого человека. Странное явление! — то, что называют «оптическим обманом», представляет собой не что иное, как инстинктивное предугадывание законов, впоследствии подтвержденных научными наблюдениями. Как будто бы глаз человека одарен способностью интуитивно предчувствовать то, что разум потом утвердит, как закон. Почему бы наши глаза не могли обладать особым инстинктом, как и наш разум, который до создания всяких законов наделен способностью чувствовать правду и неправду, добро и зло?

Так, например на рис. 51 изображено, как мы делаем деревянную ферму А, состоящую из двух стропильных ног и затяжки, иначе говоря, первобытную ферму. После установки деревянной конструкции, если даже за-

тяжка будет совершенно прямой и горизонтальной, все же будет казаться, что она сильно прогибается в середине; это оптический обман, который все, обладающие хорошим зрением, могут подтвердить. Если я присоединю к моей ферме бабку *B*, то вертикальная линия, соединяющая вершину треугольника с серединой его основания, разрушает этот обман зрения, затяжка уже не кажется провисшей; и действительно, при помощи бабки я фактически могу предотвратить ее прогиб. Следовательно, оптический обман предупреждает меня о реальном дефекте моей фермы; он меня заставляет найти единственное средство, устраняющее этот дефект; иллюзорное впечатле-

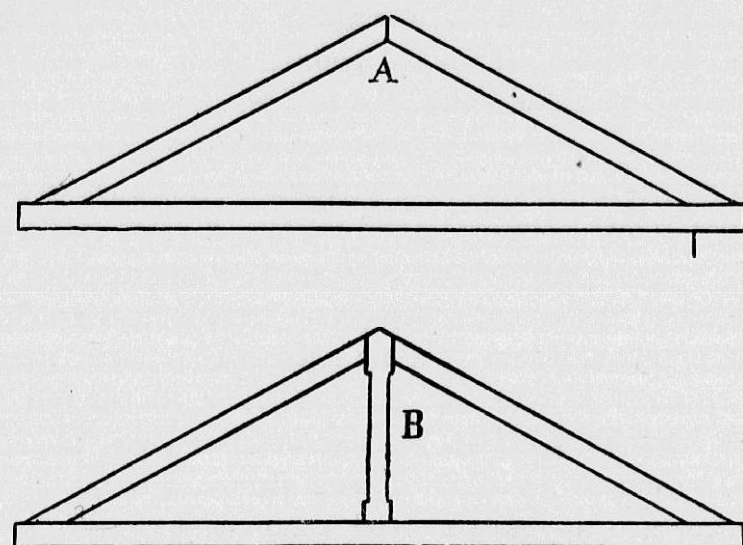


Рис. 51

ние вызывает искание того, что опыт подтверждает в качестве закона. Это весьма примитивный пример, — перейдем к более тонким. Если я поставлю совершенно вертикальный устой, как это показано на рис. 52, и обопру на одну из сторон этого устоя в точке *C* арку свода, то, даже допустив, что устой сохраняет абсолютно вертикальное положение, покажется, что эта арка *CD* изогнула устой у пяты *C*, в особенности если я присоединю к нему вторую арку *A*, опертую с противоположной стороны. Это — обман зрения, но он беспокоит мой глаз, заставляет меня искать в точке *C*, где помещается пята свода, какого-нибудь иного расположения, разрешающего подобное неприятное впечатление. Одним из средств избежать такого неприятного действия было бы непомерное увеличение толщины устоя *AB*, но я не могу и не хочу придавать этому устою большую толщину, чем этого требует необходимость. Поэтому я ищу и нахожу комбинацию, изображенную на рис. 53, которую применяли архитекторы XII века. Перебивая вертикальную линию на высоте пят боковой арки, я разрушил прежнее впечатление: устой стал более легким и кажется вертикальным, он производит

впечатление более мощной несущей опоры, чем прежний, поднимавшийся одним броском. Таким образом, опыт показал мне, что мой оптический обман предупреждал меня о существовании закона, который нужно было найти.

Действительно, равнодействующая давлений арок *AB* нейтрализована вертикальной нагрузкой *AC*. Кроме того, благодаря аркбутану *CD*, воспри-

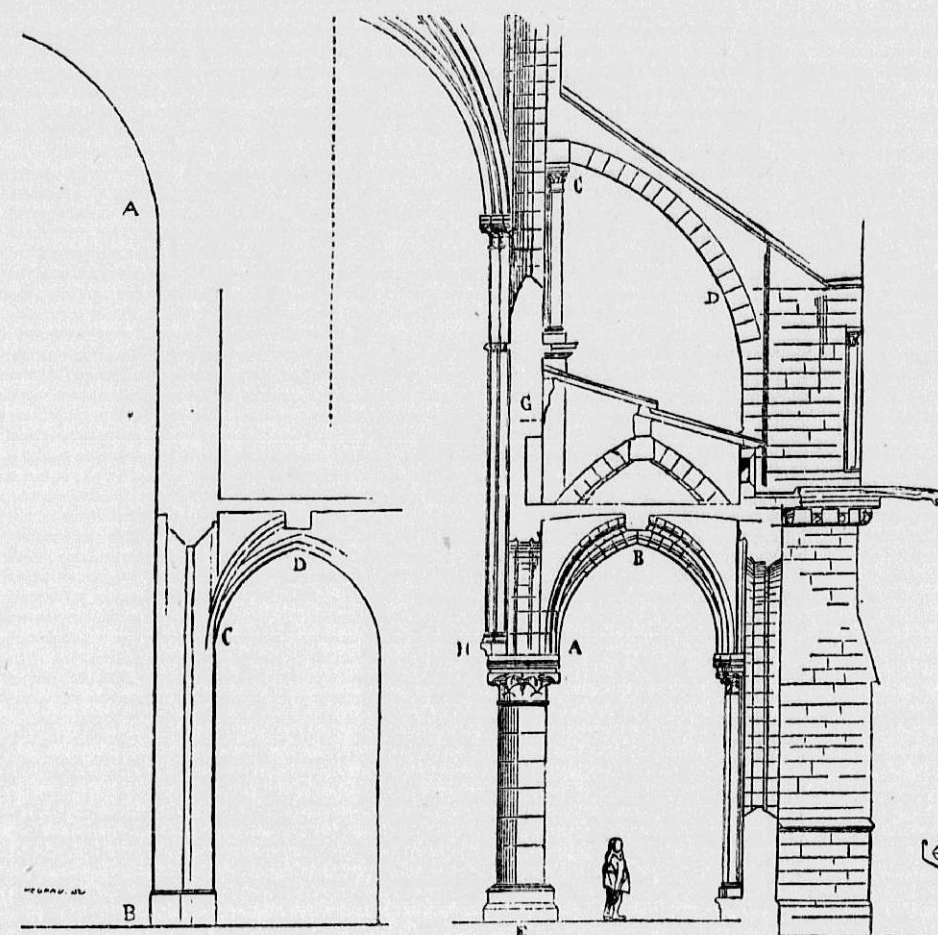


Рис. 52

Рис. 53

нимающему распор высокого свода, давление его сводится к вертикальной нагрузке, еще увеличивающей нагрузку, несомую устоем *AC*, в результате чего все давление сосредоточивается на одной вертикальной линии, проходящей через ось колонны *E*. Следовательно, я должен дать этой колонне лишь сечение, достаточное для несения этой вертикальной нагрузки, проходящей через ее ось. Ввиду того что мне нужно поместить на капители *A* пяты архивольтов, несущих стену *G*, пяты трех арок (одной подпружной и двух стрельчатых) бокового свода и горизонтальные ряды кладки того устоя, который будет поддерживать высокий свод, мне необходима большая подошва. Поэтому я выполняю капитель, учитывая эту важную функ-

цию: она массивна, расширена, состоит из высоких рядов каменной кладки; ее профиль будет выражать ее функцию, ее украшения будут мощными и, вместо того чтобы ослаблять камень, будут, наоборот, укреплять его в тех местах, где он сильно нагружен.

Благодаря принципу упругости, положенному в основу моей конструкции, колонна может даже выйти из вертикального положения, не создавая

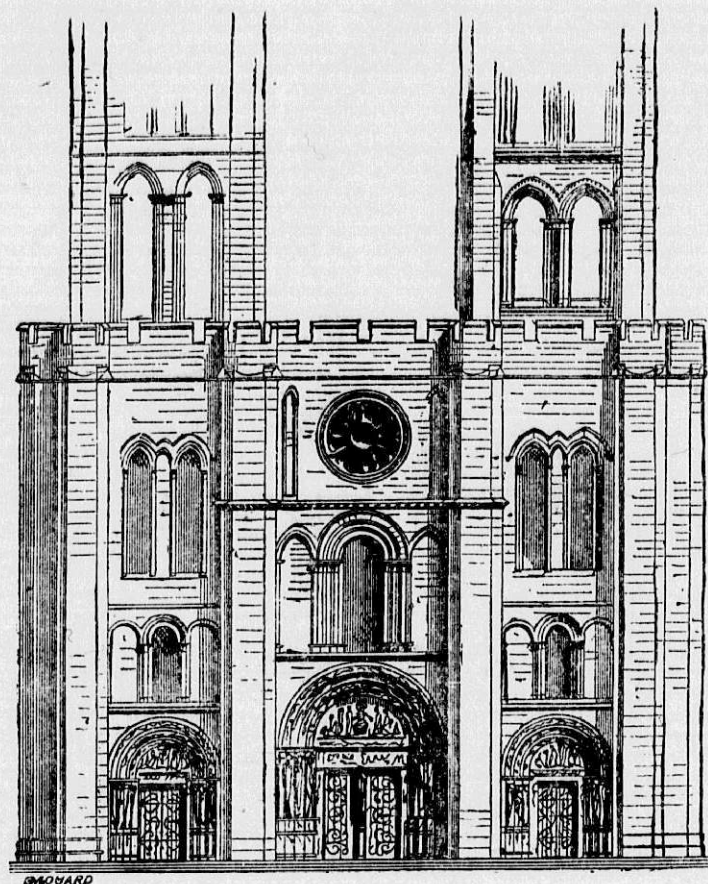


Рис. 54

этим никакой опасности разрушения, именно потому, что подошва, на которой она стоит, не настолько широка, чтобы легкий сдвиг вызвал трещины ребер. При помощи выступов капителей, при помощи дополнительного выноса *H* я, в случае необходимости, поверну к оси нижней колонны равнодействующую давлений верхнего свода, совершенно не нарушая при этом впечатления прочности, требуемого глазом; наоборот, эти выносы придадут что-то мощное моей конструкции, а мои орнаменты, мои профили будут скомпонованы так, что они еще усилят эффект, производимый конструкцией*.

* См. более подробное описание такого рода конструкций в „Dictionnaire raisonné...“ под словом „Construction“.

Очевидно совершенство восприятия греков заставило их принять комбинации линий, в которых дальнейшая практика обнаружила законы устойчивости. Если мы строим фасад, две наружные линии которого совершенно вертикальны, то этот фасад будет казаться шире у вершины, чем у основания (рис. 54); это тоже оптический обман, и к тому же — один из наиболее неприятных для глаза*.

Греки в фасадах своих зданий всегда старались слегка наклонить крайние линии внутрь; строя перистили своих храмов, они не довольствовались в угловых колоннах обычным нормальным наклоном колонны, они утрировали этот наклон, т. е. поступали так, как это в преувеличенном виде изо-

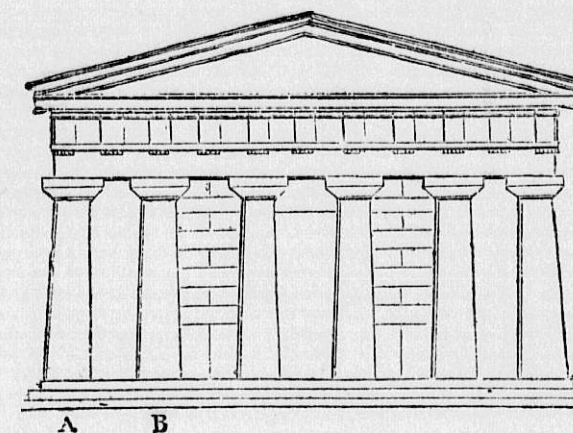


Рис. 55

бражено на рис. 55. Они не только наклоняли угловые колонны внутрь, но делали промежуток между колоннами *AB* более узким, чем остальные промежутки, и, кроме того, придавали угловым колоннам больший диаметр, прекрасно понимая, что углы, почти всегда видимые по диагонали, выделяются в пустом пространстве, на лазури неба или на ярко освещенном фоне, и что свет как бы уменьшает предметы, которые он окутывает. Это, несомненно, весьма тонкий зрительный инстинкт, который в данном случае и сумел натолкнуть на закон статики. Точно так же, если приходится сделать проем в здании, проем, в глубине которого — тень, и если косяки по обе стороны этого проема поставлены вертикально (рис. 56), то отверстие кажется более широким у вершины, чем у основания. Поэтому греческие архитекторы не преминули придать наклон дверным и оконным косякам своих зданий (рис. 57). В этом — опять-таки потребность глаза, совпадающая с законами статики, а именно: если необходима известная ширина проема, чтобы пройти в дверь, не нужно сохранять эту ширину по всей высоте двери, и, сближая косяки вверху, сокращают, таким образом, пролет дверной перемычки

* Старый западный фасад церкви Сен Дени. Тот же недостаток наблюдается в нескольких фасадах конца XII века, как, например, в фасаде церкви Нотр Дам в Манте.

и усиливают этим часть, лежащую над проемом. Наши архитекторы XII века, применяя архитектурные формы, во всем отличные от греческих, систему конструкции, противоположную системе греков, руководствовались, однако, теми же инстинктами. Они всегда суживали свои фасады к вершине не посредством наклона линий, но посредством последовательных уступов в вертикальных линиях, поскольку их постройки состояли из рядов каменной кладки. В проемах архаичных греческих построек оба дверных косяка

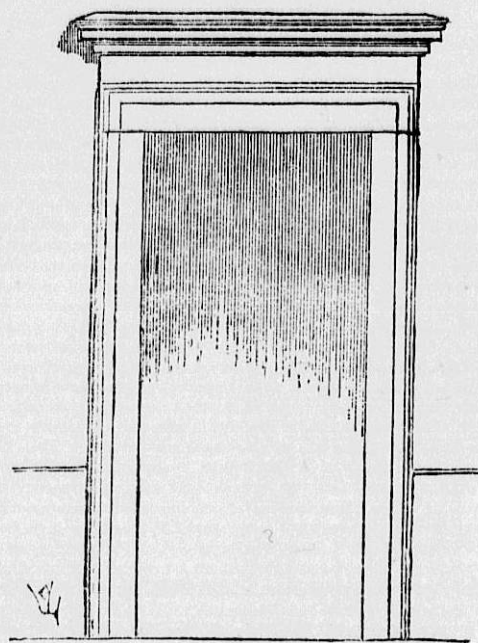


Рис. 56

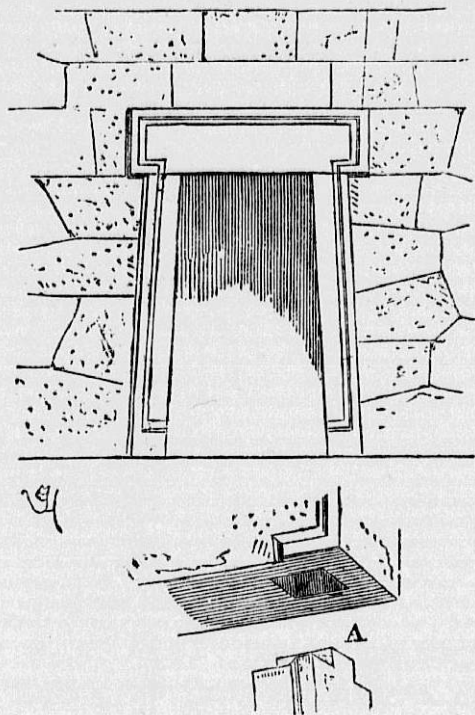


Рис. 57

(рис. 57) представляют собой два куска камня или мрамора, поставленных стоймя и слегка наклоненных один к другому, дверная перемычка также из одного куска, — таков первоначальный вид; и когда позднее архитекторы строят те же косяки, укладывая один ряд камней на другой, они сохраняют форму архаичной постройки. Прежде (я говорю о первоначальной постройке) оба косяка были снабжены в своей верхней части двумя шипами (рис. 55, А), на которые насаживалась дверная перемычка, причем она, естественно, должна была переходить через эти косяки, чтобы сохранить гнезду всю его прочность. Этим объясняется происхождение ушка у перемычки греческой двери. Архитекторы XII века не строят дверных косяков из одного куска; эти косяки состоят из рядов кладки, но дверные перемычки сделаны из целого блока. Эти архитекторы не копируют римской двери с ее наличниками, в которой лишь сказывается банальная традиция и бессмысленное подражание греческому проему; нет, рассуждая подобно

грекам, стараясь уменьшить длину перемычки, они ставят дверные косяки вертикально, но облегчают работу перемычки посредством кронштейнов (рис. 58) *, и, чтобы получить еще большую уверенность в том, что пере-

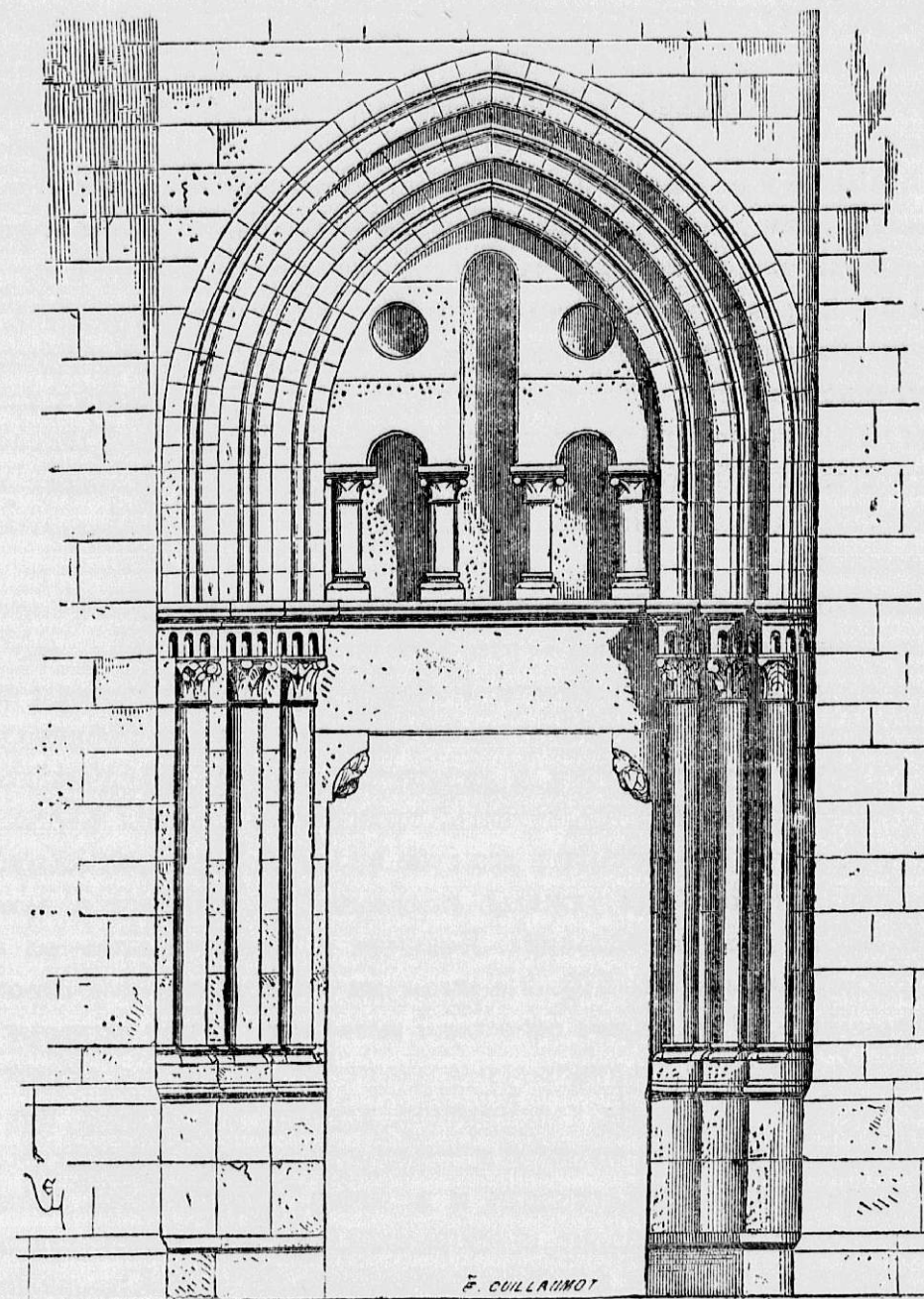


Рис. 58

мычка не проломится, чтобы иметь возможность поместить над ней тяжелую каменную конструкцию, они устраивают разгрузную арку, освобождая косяки и перемычку и снимая с них всякую нагрузку. Греки достигли раз-

* Боковая дверь фасада собора в Санлисе (последние годы XII века).

грузки перемычки путем уменьшения проема у его вершины при помощи рядов кладки, уложенных напуском над перемычкой. Архитекторы XII века достигли разгрузки перемычки, уменьшив ее длину при помощи двух кронштейнов и поместив над этой перемычкой разгрузную арку. Те и другие слушались того же инстинкта, подчинялись тому же закону, вытекающему из этого инстинкта, а между тем, их архитектурные формы вследствие различного применения принципов не только различны, но и противоположны. И те и другие следовали внушениям своей тонкой натуры и пришли к результатам, противоположным по форме, но идентичным по существу.

Мы видели, как греки заботились об эффекте, какое широкое понимание они вкладывали в то, что мы называем живописностью, как они достигали вершин искусства, применяя почти изысканные средства, в какой степени они обладали чувством линии и как это чувство проявлялось в тонком, изощренном знании естественных законов и инстинктивных требований глаза. Мы вновь встречаем эти качества в нашей французской школе XII века, наряду с меньшей простотой применяемых средств, меньшим величием результатов, но с частицей той безмерной смелости, которая свойственна новому времени.

Греки подходили с особым вниманием к композиции углов своих зданий; и действительно, углы здания — это его силуэт, его линия, его внешняя форма, запечатлевающаяся в памяти. Работая над геометрическим чертежом, никогда нельзя учесть того впечатления, которое должен производить угол здания, видимый всегда только в законченном виде, со случайной точки. Чтобы его скомпоновать и вычертить, архитектор должен нарисовать его в своем воображении, представить его себе заранее. Греческие здания, геометрические чертежи которых тяжелы, неизящны, производят в законченном виде совершенно иное впечатление. Возьмем в качестве примера афинское святилище Пандрозы (рис. 59). На этом маленьком портике строго геометрических очертаний мы видим огромный антаблемент, под которым кажутся придавленными поддерживающие его кариатиды; его цоколь кажется голым; но когда мы рассматриваем законченное здание, эти опоры приобретают значительность благодаря чистоте и твердости линий скульптуры; в этих фигурах столько непринужденности и величия, что тяжесть антаблемента пропадает, его размеры вполне пропорционально соответствуют ансамблю. Статуи выполнены так, что колонны показались бы менее прочными. Предположим, что архитектор, построивший святилище Пандрозы, не был бы одарен тем совершенным знанием эффекта, и что он поставил бы углы своего портика на два столба, оставив в качестве промежуточных опор кариатиды; это было бы, несомненно, мудро и безусловно в отношении конструкции, но он получил бы лишь банальный силуэт, он не нашел бы столь смелого и тонкого контура для угла, он не привлекал бы взоров; его здание не оставляло бы в памяти никакого следа. Художник, подчиняющийся из-

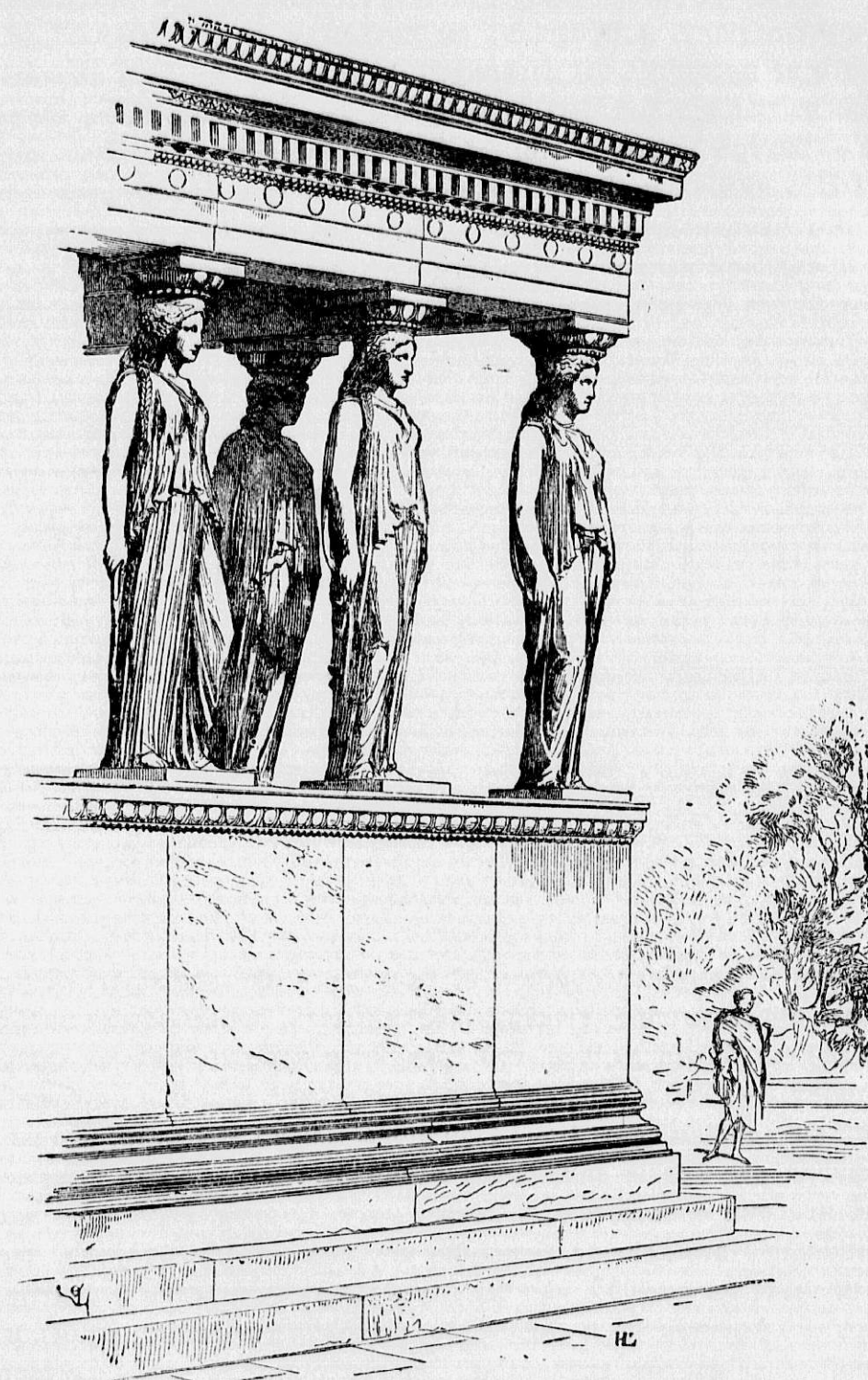


Рис. 59

битым законам, которые мы теперь принимаем за классические традиции, никогда не решился бы показать угловые кариатиды, а в особенности стоящие во втором ряду, в профиль; он повернул бы угловые кариатиды по диагонали и не преминул бы повернуть на четверть оборота кариатиды второго ряда, чтобы все они были обращены фасом в наружном направлении, а спиной — внутрь портика. Поместить антаблемент на статую, видимую в профиль! Это чудовищно! Между тем, не говоря о выполнении этого храма (а это выполнение прекрасно), все достоинство композиции заключается в правдивой непринужденности этих фигур, идущих в одном направлении, как будто бы они несут на своих головах балдахин. Поза этих фигур

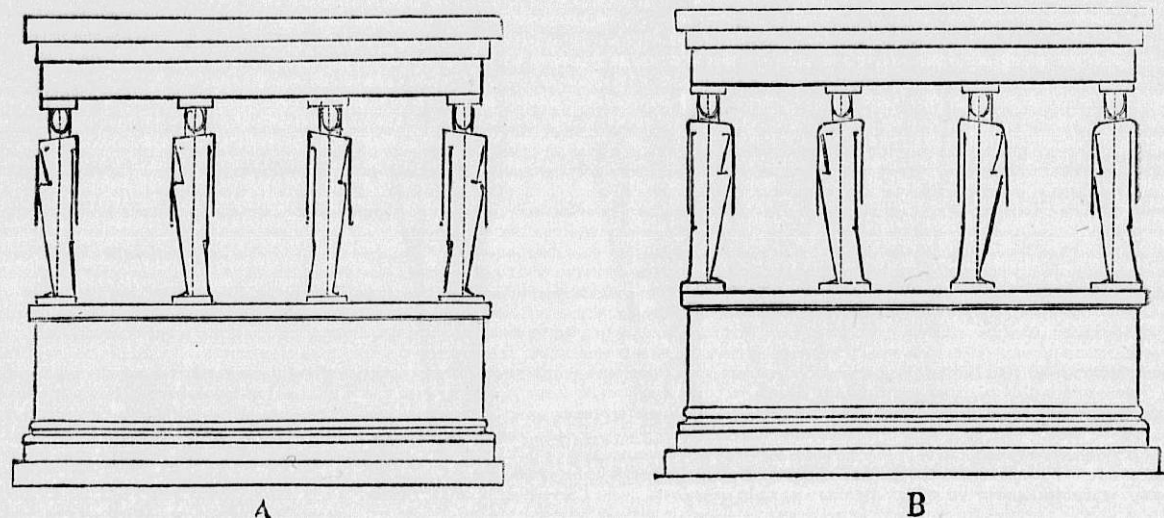


Рис 60

спокойна, как и подобает опорам, и, благодаря их своеобразной установке, в памятнике чувствуется движение, живая мысль, поражающая воображение.

Было бы ошибочно думать, что греками руководил только художественный инстинкт, — в их композициях всегда можно найти и глубокий расчет. Так, в той же лоджии святилища Пандрозы можно заметить, что из четырех первых фигур две левые опираются на правую ногу, а две правые поставлены так, что они опираются на левую ногу. Статуи, играющие здесь роль опор, в точности выполняют функцию угловых колонн портика, чертеж которого дан нами на рис. 55, как бы переносящих давление к центру здания. Допустим, что архитектор и скульптор, воздвигая лоджию, не были объединены одной мыслью; что скульптор, как это слишком часто случается в наше время, работал самостоятельно, и, вместо того чтобы расположить фигуры так, как это показано на рис. 60, А, т. е. чтобы они опирались всей своей тяжестью на ногу, обращенную к наружной стороне портика, он поставил бы их в нейтральной позе или в чередующемся порядке, подобно тому, как они изображены на рис. В; тогда казалось бы, что антаблемент плохо дер-

жится и маленькое здание готово распасться. Это — великие художественные правила, основанные на разумном чувстве правдивости, о котором даже не подозревали ни архитекторы Возрождения, ни архитекторы века Людовика XIV, претендовавшие на возврат к античному искусству; между тем, мы видим, что эти правила применяются мастерами лучшего периода средневековья, но в формах, которые принадлежат только им. Но в чем для этих художников, как и для художников Возрождения, древние навсегда остались недостижимыми, это в том спокойствии, в той ясности, которая исходит от каждого произведения, вышедшего из рук грека.

Я не знаю, как поступили бы греки, чтобы придать удачный силуэт углам очень высоких зданий, состоящих из нескольких этажей; они, будучи людьми догадливыми, несомненно, нашли бы какой-нибудь выход и оставили бы нам ценные указания; но если мы рассмотрим наши большие здания французской школы, то мы найдем в композиции их углов качества, аналогичные тем, которые мы встречаем у греческих мастеров, способы достижения эффекта, в основе которых лежит тот же природный инстинкт и не менее тонкое наблюдение. Легко можно заметить, что наши архитекторы были весьма озабочены этой необходимостью поддерживать углы смело и четко выделяющимися композициями, которые запечатлеваются в памяти, невольно притягивая взгляд; у них, как и всегда, рассуждение вполне совпадает с тем, что подсказывает чувство. Скажем прежде всего, что в распоряжении этих архитекторов были прочные, твердые материалы, но что высота слоев каменной кладки была очень незначительна; у них не было ни пентелийского мрамора, ни гранитных блоков, вывозимых римлянами с Корсики, с Альп или с Востока; им нужно было во что бы то ни стало строить высокие сооружения из плоских камней, тогда как греки строили маленькие здания из колоссальных каменных блоков. Эти условия, естественно, должны были влиять на архитектурные формы даже вертикальных частей. Художественный инстинкт подсказывал им, что нагромождение низких рядов, какова бы ни была прочность этих слоев и толщина опор, не дает тех жестких, твердых линий, которых глаз требует от постройки. Поэтому они стараются, в особенности на углах, найти чистые линии, ясно очерчивающие силуэт. Они ставят на этот угол (рис. 61) колонну из целого куска; они даже изолируют ее от этого угла с целью ее облегчить, придавая ей в то же время прочность. В очень высоких зданиях, состоящих, следовательно, из многочисленных каменных рядов, этот способ ставить на углах камни стоймя, обладающие жесткостью стойки, не только имеет то преимущество, что он отвечает требованиям глаза, — он придает жесткость углам и как бы переносит нагрузки к середине; так рассуждали греческие архитекторы, когда они сокращали в зданиях проемы у их вершины и когда они наклоняли угловые колонны внутрь.

Руководил ли художником, до того как вмешался рассудок, инстинкт

или зрение, имел ли место обратный процесс, как бы то ни было, но наши светские архитекторы весьма искусно употребляли одновременно в качестве

украшения и элемента конструкции камни, поставленные стоймя и уложенные рядами. Они скоро поняли, что, укрепляя очень высокие конструкции, состоящие из невысоких рядов кладки и подверженные осадкам и сдвигам, посредством кусков прочного камня твердой породы, поставленного стоймя, они придавали

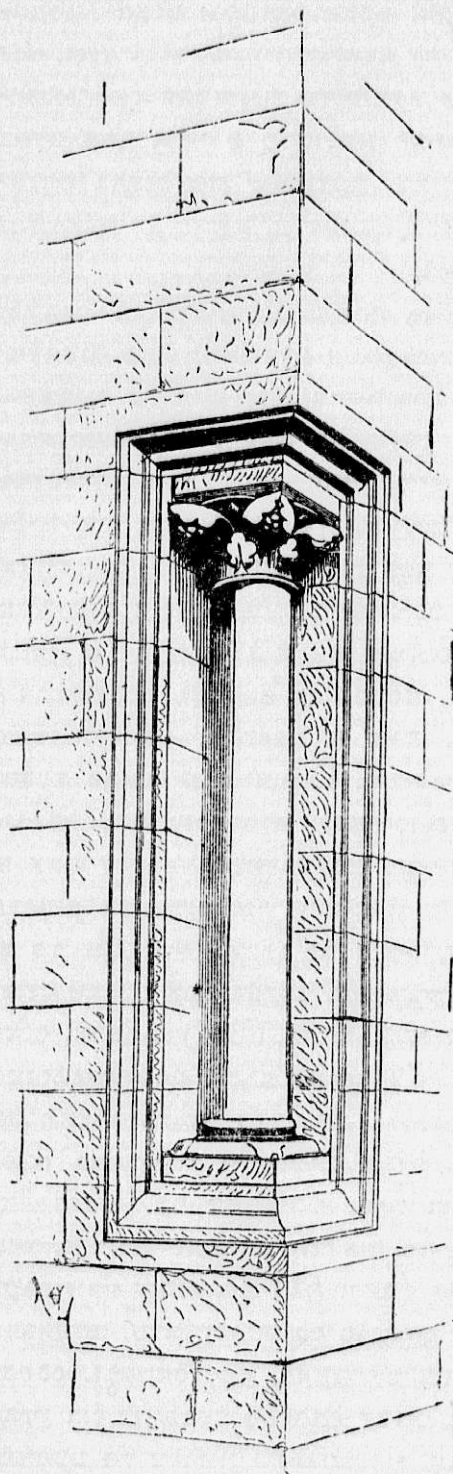


Рис. 61

этим постройкам совершенную устойчивость, не прибегая к нагромождению огромной массы материала; если они заменяли скрепления нагрузкой, то этим они также обеспечивали устойчивость, не загромождая участка

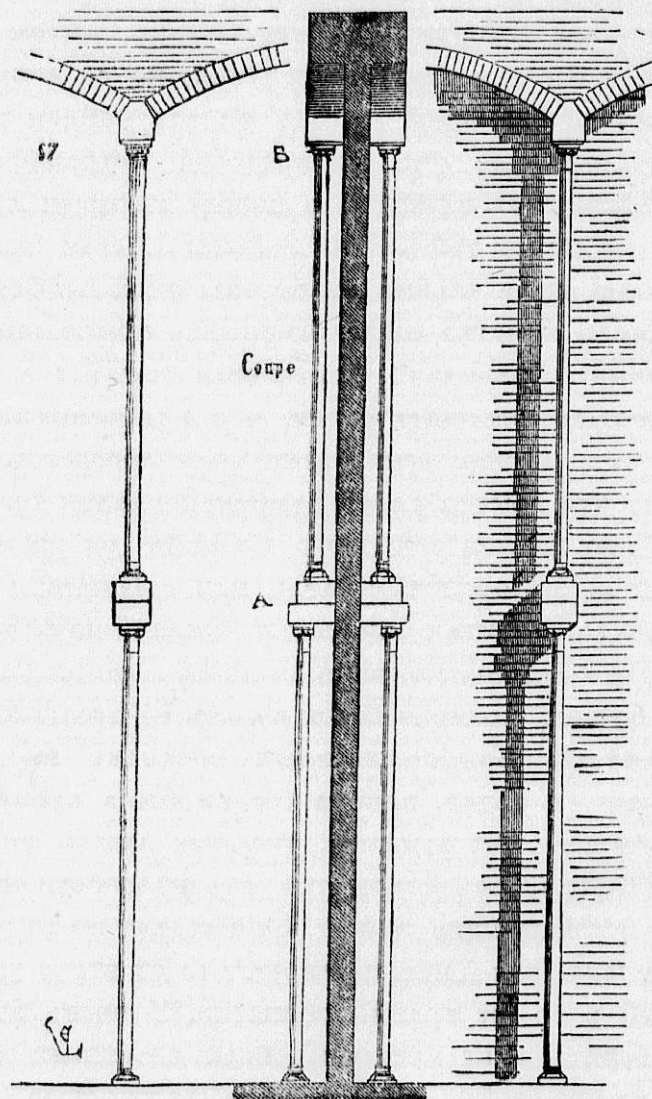


Рис. 62

устоями или толстыми стенами. Предположим, что нам предстоит воздвигнуть изолированную стену высотой в 10 метров из кирпича или невысоких рядов камня и что мы не можем придать этой стене толщины большей, чем 30 сантиметров; ясно, что для удержания ее в вертикальной плоскости придется ее укрепить контрфорсами, расставленными на близком расстоянии один от другого; но мы хотим оставить возможно большее свободное пространство у основания стены, так как собираемся покрыть ее украшениями. У нас будет только один способ придать этой стене устойчивость; фланкировать ее с обеих сторон (рис. 62) колоннами из материала, обладающего высоким сопротивлением, например из чугуна, поставить эти колонны одну над другой так, чтобы верхняя слегка отступала к стене, присоединив их к телу стены анкерными камнями *A* и нагрузив их у вершины *B* арками, перекинутыми с одной колонны на другую. Такая конструкция, в которой соблюдены законы равновесия и устойчивости, конечно, может послужить и декоративным мотивом.

В архитектуре Восточной империи и в византийской архитектуре можно уже обнаружить применение этих способов достижения устойчивости; но пока это робкие попытки. Нашим западным архитекторам мы обязаны превращением этих способов в систему. Так, в высоких башнях наших соборов, например в Лане, в Санлисе, мы видим, как архитекторы, озабоченные стремлением придать жесткость этим строениям, очень высоким по сравнению с площадью их основания, поместили на углах камни, поставленные один на другой стоймя; эти камни, образуя декоративный мотив, в то же время придают углам жесткость, как бы перенося тяжесть к середине здания. В здании базилики Константина, план и поперечный разрез которой дан на рис. 48, архитектор не проявил тонкого расчета, поместив свою жесткую опору, свою монолитную гранитную или мраморную колонну под пятой большого свода. Эта жесткая опора была бы значительно более уместна снаружи, перед контрфорсами, так как если бы в постройке не было огромной, сплошной, однородной массы материала, более мощной, чем того требовала необходимость, если бы произошла осадка, то жесткая опора, поставленная под пятой больших сводов, поскольку снаружи конструкция сильнее поддается осадке, чем внутри, вызвала бы сдвиг всей системы в наружном направлении. Я не возражаю против восхищения античностью, но пусть наше восхищение не будет слепым, пусть оно не останавливает нас перед исследованием и критикой; пусть оно не мешает нам признавать превосходство некоторых разумных принципов, порожденных новым духом. Никакой памятник не может лучше показать нам глубокое различие между римским искусством и искусством французских светских школ, чем фасад Парижского собора. Желая построить колоссальное здание, своим величием превосходящее все остальные сооружения города, здание, в котором в точности осуществлена программа собора того времени, когда собор имел и гражданское и религи-

озное значение, когда он играл своего рода политическую роль, трудно было найти композицию более величественную в целом, более продуманную в отношении конструкции, более искусно выполненную в отношении деталей. Всем известен фасад собора Нотр Дам в Париже. Но немногие, может быть, отдадут себе отчет в том, сколько нужно было знаний и вкуса, труда и внимания, воли и накопленного опыта, чтобы построить этот колосс в течение десяти, самое большее пятнадцати лет. И все же произведение осталось незаконченным: две башни должны были завершаться каменными шпилями, которые дополняли бы и оправдывали эти нижние массы, так прекрасно решенные. Здесь перед нами, несомненно, искусство, и большое искусство.

Необходимо поставить перед глазами читателей наших «Бесед» чертеж этого фасада в целом, хотя этот чертеж не может передать впечатления, производимого зданием; фотографии дополняют то, что бессильны воспроизвести геометрические чертежи. Но я только что говорил об обработке углов зданий, вырисовывающихся в виде силуэтов, контуров, приобретающих такое значение в глазах зрителя, об одновременном применении камней, положенных на постель и поставленных стоймя, как для придания конструкции жесткости, так и в целях нарушения монотонности здания, состоящего из рядов кладки одинаковой высоты, тесной связи между конструкцией и декорацией, — и я нигде не найду более полного, более однородного архитектурного целого, в котором эти качества были бы более продуманны. Заметим, прежде всего, что архитектор сумел, — явление, весьма редкое, особенно, когда здание достигает больших размеров, — не деля своего фасада на отдельные куски, расчленив его большими горизонтальными линиями, на которых отдыхает глаз; что эти членения произведены тонким художником, поскольку они обладают различной шириной, просто или богато обработаны, разнообразны по своим деталям и в то же время сохраняют полное единство с целым. Здесь нет, как это часто можно встретить в римских, византийских или новых зданиях, наслоения декоративных мотивов, как бы помещенных случайно, которые легко заменить другими, переделать или упразднить (см. табл. XII). Каждое членение полно смысла; так, в массивном цокольном этаже открываются три двери с широкими амбразурами и богато украшенными арками. Чтобы сочетать эти три двери и уничтожить сухость линий контрфорсов, четыре выступающих балдахина, несомых большими монолитными колоннами, заключают в себе четыре колоссальных статуи, причем линии контрфорсов остаются непрерывными, так как о них живо напоминают колонки и две светлых полосы по обеим сторонам статуй.

Над этим цокольным этажом, который, несмотря на изобилие скульптур, украшающих арки, сохраняет строгий и массивный вид, по всей ширине фасада проходит галерея-портик, состоящая из сквозных перемычек, поддерживаемая монолитными колоннами, увенчанными широкими капителями;

во всех промежутках между колоннами поставлены колоссальные статуи королей. Но архитектор позаботился о том, чтобы, не прерывая своего портика, показать, как выдаются вперед контрфорсы; действительный масштаб этого пояса, очень сильного по композиции и выполнению, узкого по сравнению с высоким фасадом, выявляется расположенной над ним балюстрадой, напоминающей о человеческом росте. Наверху контрфорсы продолжают подниматься уступами, но три секции отступают на значительную глубину, оставляя широкую террасу на галлерее Королей и придавая, кроме того, этой галлерее большую значительность в качестве декоративной линии. В центральной секции открывается, под глубоким архивольтом полукруглой арки, роза, отмечающая центральный неф и высоту внутреннего свода. В боковых секциях прорезаны парные окна, освещающие залы первого этажа башен и приведенные к общему масштабу фасада обрамляющими их архивольтами. Два маленьких глухих круглых окна помещаются в тимпанах под этими архивольтами и повторяют доли центральной розы. Над этим этажом, кажущимся более низким, чем цокольный этаж, господствует большой, украшенный густой листвой карниз, окружающий контрфорсы и позволяющий им свободно отделяться от массы здания; затем начинается конструкция обеих башен. И здесь-то убеждаешься в гениальности художника. Выделить две башни, т. е. два тяжелых, плотных массива, на фасаде, общий вид которого представляет сплошную поверхность, всегда сопряжено со значительными трудностями. Интервал, остающийся между двумя башнями, создает пустое пространство в центре фасада, там, где глаз просит, наоборот, твердой, господствующей точки, ибо пирамидальная форма является потребностью глаза, потому что она говорит о полной устойчивости. Поэтому, неожиданно поставив эти две башни на нижнюю, почти квадратную массу, архитектор соединил эти башни и пропустил перед их лицевыми сторонами высокую ажурную галерею, весьма удобную для сообщения, состоящую из больших монолитных колонн и богатой аркады, и завершил все энергичным, сильно выступающим карнизом и балюстрадой, даже и здесь напоминающей о масштабах человеческого тела и придающей этой галлерее ее действительную высоту. Архитектор этим искусным приемом смягчил переход от заполненного пространства к пустому. В оставшемся пустом промежутке между двумя колокольнями галерея, вырисовываясь на фоне неба и на шпилье нефа, поднимающемся позади колоколен, устраняет сухость линий на фоне пустоты: она как бы служит переходом от сплошной массы к небу. Помещаясь перед обеими башнями, она помогает обойти трудность установки двух отдельных тел на одном сплошном теле, она способствует тому, что глаз уже не может точно уловить ту точку, в которой от одной системы здание переходит к двум отдельным системам. Эта галерея делает из фасада Нотр Дам одно однородное целое, вместо фасада с двумя башнями, на него поставленными. Образуя портик между контрфор-

сами непосредственно над секциями, она как бы продолжается в сплошной облицовке лицевой стороны этих контрфорсов; в этом архитектор снова доказал свой безошибочный вкус и глубокое понимание производимого эффекта. Нельзя было более утонять контрфорсы такой декорацией, которая нарушила бы их массивность, и одновременно необходимо было, под угрозой нарушения горизонтального единства галлерей, тесно связать их с этой галлереей. Необходимо было подумать об углах этих контрфорсов, выделяющихся силуэтами на фоне неба; нужно было их чем-то увенчать, поскольку галлерея служит наверху для сообщения вокруг колоколен. Нужно было еще избежать впечатления, будто устои этих колоколен выходят из галлерей в виде пристройки, с ней не связанной. Выполнение всех указанных условий представляло весьма значительные трудности, тем более, что все это сосредоточено было в том месте фасада, которое по своему положению и значению должно было привлекать внимание. И вот как архитектор Парижского собора сумел преодолеть трудности (см. рис. 63).

Бросим сначала внимательный взгляд на кладку: мы увидим, что монолитные колонны, так сказать, сглаживают углы; что они удачно расчленяют горизонтальную структуру кладки контрфорсов, оставляя ее в то же время на виду; что ажурная аркада между контрфорсами богато украшена, что она как бы приобретает мощь на этих контрфорсах и входит в состав их конструкции; что углы над капителями расцветают подобно какому-то растению; следя за ними, взгляд переносится на мощный выступ карниза, необходимый для создания прохода; что это прорастание углов их завершает; что, наконец, для избежания сухости поворота балюстрады и ее внешнего выступа под устоями башен, для создания перехода между этими выступами и уступами — на вершинах углов балюстрады помещены фигуры животных.

Если фасад собора Нотр Дам в Париже прекрасен в том виде, в каком он существует в настоящее время, нужно, тем не менее, признать, что все было замечательно хорошо подготовлено, чтобы получить завершение в виде каменных шпилей, и что их отсутствие вызывает сожаление. В конструкции башен чувствуется сила, неоправданная, поскольку они ничего не несут. Какими изящными показались бы эти столь искусно поставленные устои, их большие проемы, завершающиеся мужественными архивольтами, вся эта конструкция, несколько тяжеловесная для роли венчающей части, если бы шпили стояли на своем месте! На табл. XII изображены эти венчающие части, которым две существующие башни служат лишь пьедесталом. Рассматривая этот чертеж, передающий лишь общую массу, силуэт, не стараясь дополнить первоначальный проект, мы видим великолепные пропорции большой ажурной галлерей, очевидно, слишком высокой для башен, если бы они не были спроектированы со шпилями; мы видим удачную линию венчающих частей контрфорсов этих башен, венчающих частей, которые сейчас

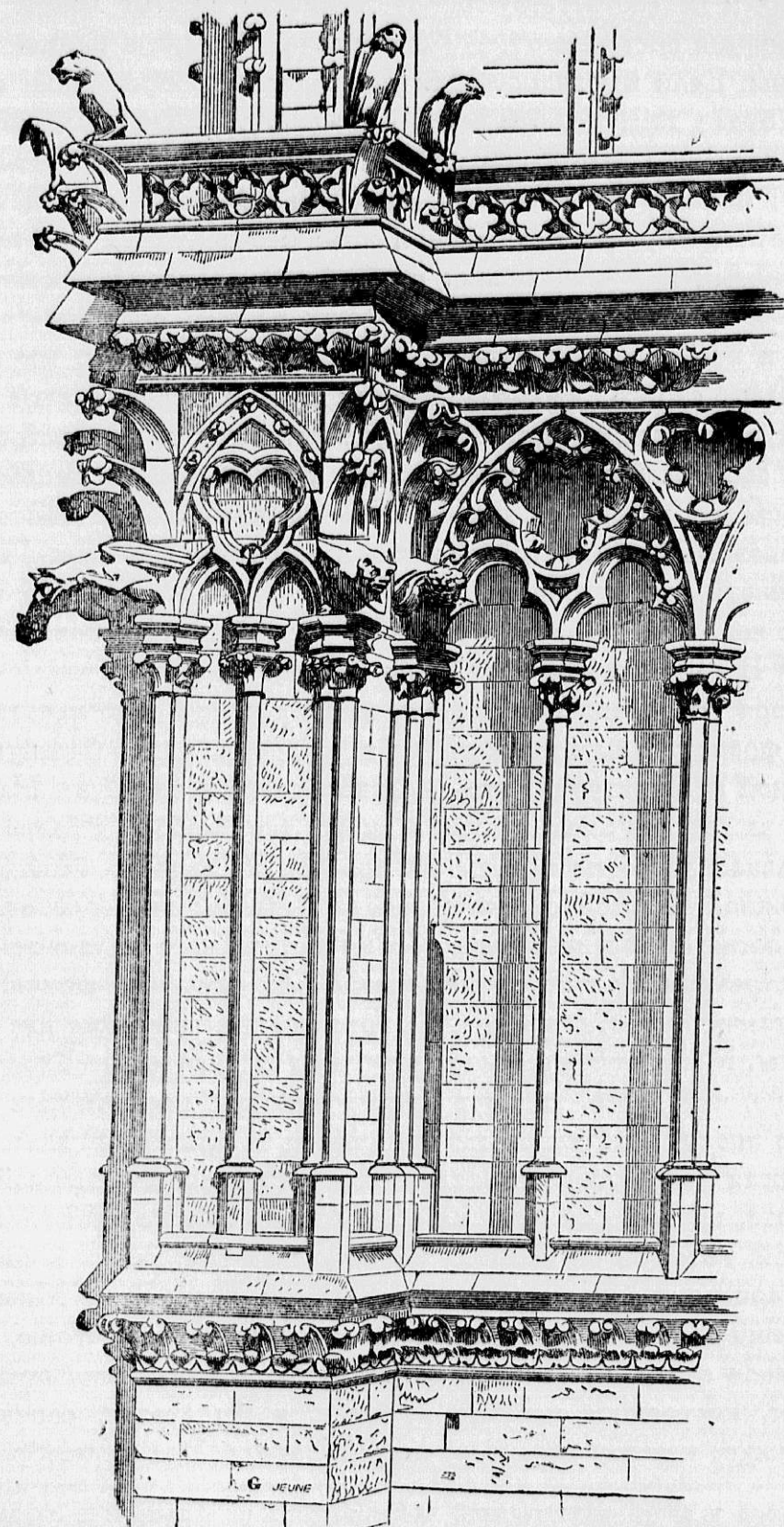


Рис. 63

кажутся вялыми и не соответствующими твердости нижних линий. Мы видим, как композиция постепенно переходит от горизонтали к пирамидальным линиям вершины. Если мы закроем эти два шпиля, изображенные на табл. XII, то сразу будет заметно, что все в фасаде Нотр-Дам было скомбинировано для завершения этими шпилями, для того, чтобы подготовить для них основание; и когда от рассмотрения целого мы перейдем к деталям, каждый конструктор будет поражен при виде бесчисленных мер предосторожности, принятых при выполнении постройки, и сочетания осмотрительности строителя-практика со смелостью художника, сочетания, полного возможностей и воображения; изучая профили и скульптуры, мы находим твердые методы, строго соблюдаемые принципы, совершенное знание производимого впечатления, стиль несравненной чистоты, не встречающий себе равного в современном искусстве, тонкое и одновременно смелое выполнение, в котором нет и тени преувеличения, — целый ряд достоинств, обусловленных серьезным изучением предмета и любовью к форме. Где могли все это почерпнуть эти художники, если не в своем собственном чувстве? Кто научил их искусству достигать сильных эффектов? Кто показал им эти новые формы? В какой школе приобрели они эту верность глаза?

Фасад собора Парижской богородицы выявляет еще одно качество, присущее только французским архитекторам в то время, когда Франция обладала собственной архитектурой: это — разнообразие в единстве. На первый взгляд портал кажется симметричным, а между тем, любовь к разнообразию явственно налицо: так, левая дверь не похожа на правую *. Северная башня (слева) явно толще южной. С этой стороны аркада большой галлерей отличается большей мощностью и массивностью, чем другая, из чего можно заключить, что по распространенному в то время обычаю оба каменных шпиля должны были иметь отличия в деталях, хотя и представляя при этом две уравновешенные массы. Мы знаем, насколько нам, людям Запада, необходимо разнообразие. Ясно, что здесь, как и в других зданиях, построенных за один прием в ту же эпоху, архитектор не мог решиться повторить дважды одну деталь; воздвигая две башни, он сделал разные эскизы для каждой из них, и лишняя работа, которую он брал на себя, была для него пустяком в сравнении со скукой, которую он испытал бы, следя за тем, как рабочие выполняют две совершенно одинаковых колоссальных постройки. Многие осуждают эту разницу в деталях, нарушающую абсолютную симметрию, но нельзя не согласиться с тем, что в этой потребности разнообразия сказывается деятельный ум, постоянное искание лучшего, я бы сказал, соревнование, вполне отвечающее нашему характеру людей Запада. Это разнообразие осо-

* Правая дверь в своей значительной части состоит из фрагментов скульптур XII века. Казалось бы, отстраивая собор Нотр-Дам, архитектор пожелал сохранить наиболее прекрасные остатки более раннего здания. (см. „Description de Notre Dame“ par M. M. de Guilhermy et Viollet le Duc.

бенно сильно выступает в деталях: одинаковые по своей массе, все капители в одном и том же ордере разнообразны. Подчиняясь общему основному плану, каждый скульптор стремился вложить в работу что-то свое.

В отношении замысла романское искусство весьма далеко от подлинного величия собора Нотр-Дам; в деталях оно имеет еще меньше общего с формами, применяемыми светскими архитекторами. Светскую школу можно рассматривать как олицетворение протеста новых идей против традиции, как могучий порыв к цивилизации, т. е. — в понимании нового времени — к безостановочному движению вперед.

Но мне могут возразить: «в Европе существует только один такой фасад, как Нотр-Дам в Париже»; это правда, и, хотя изобилие образцов ничего не доказывает в области искусства, хотя существует только одна «Илиада», трудно допустить, что в искусстве или в поэзии может возникнуть единственный шедевр, являющийся исключением; он представляет собой лишь итог, лишь отражение определенного строя идей. Возможность объединять чувства всех является, наоборот, преимуществом эпох, благоприятных для искусства. К тому же, мы не знаем, что могли бы сделать светские архитекторы в начале XIII века, если бы они располагали досугом и средствами для постройки других зданий, столь же значительных, как и фасад Нотр-Дам. Он был единственным, который удалось построить почти за один прием, да и то он остался незаконченным. В Лане, в Сан-лисе, в Амьене перед нами — замыслы, относящиеся к той же эпохе, но искаженные, измененные или незаконченные, причем каждый носит свой особый отпечаток и имеет замечательные отдельные части.

Эпохи, благоприятные для искусств, обладают даром распространять их повсюду: в доме крестьянина и во дворце, в соборе богатого города и в скромной сельской церкви. От самой ничтожной греческой постройки исходит такой же аромат искусства, как и от самого богатого храма, и маленькие дома в Помпеях, построенные из туфа и кирпича, представляют собой произведения искусства так же, как и общественные сооружения этого города. Век, для которого искусство — не более как роскошь, как достояние привилегированных классов или оболочка, подходящая лишь для некоторых общественных сооружений, такой век может отличаться внешней благоустроенностью, но в нем нет подлинной цивилизации, ему можно предсказать жестокие потрясения. Духовные блага, как и материальные, когда они являются привилегией немногих, возбуждают зависть и вызывают злобу. В те времена, когда лишь небольшое число лиц умело читать, невежественная толпа, получив на один день возможность похозяйничать, сжигала книги с такой же яростью, с какой она жгла пышные замки, являвшиеся для нее средоточием всех жизненных благ. Когда все будут грамотными, книгам будет обеспечена полная безопасность на библиотечных полках. Делать из искусства предмет роскоши, связывать его с богатством весьма

опасно для искусства и для того меньшинства, которое им наслаждается. Поэтому все должны быть заинтересованы в том, чтобы искусство стало полноправным, повсеместным, чтобы оно проникло в умы всех, и прежде всего — в умы художников; чтобы искусство в области архитектуры состояло не в выборе драгоценных мраморов, в нагромождении украшений, но в благородстве формы, в правдивом выражении потребностей, ибо вырезать профиль, руководствуясь правильным принципом и хорошим чертежом, обходится не дороже, чем придать ему контур, не учитывая ни места, которое он должен занять, ни впечатления, которое он должен производить. В XIII веке искусство, найденное светской школой, было в основе своей демократичным, оно было во всем, и поселянин мог так же гордиться своей маленькой церковью, а небогатый рыцарь своей усадьбой, как горожанин своим собором и сюзерен своим дворцом. Художникам недостаточно восхищаться искусствами прошлого; копировать их — это значит признавать свою несостоятельность. Нужно их понимать, проникаться ими и извлекать из них выводы, приложимые к современной нам эпохе, и видеть в форме лишь выражение определенной идеи. Формы, смысл которых нельзя объяснить, не могут быть прекрасными; что же касается архитектуры, то всякая форма, не подсказанная конструкцией, должна быть отвергнута. Эти принципы, которые я считаю не слишком абсолютными и непреложными, строго соблюдались французской светской школой, особенно в начале ее развития, и их применение особенно заметно в простейших сооружениях. Возьмем в качестве примера одно из маленьких зданий в Бургундии, построенное из бутового камня, в котором камень применен лишь с чрезвычайной экономией; войдем в церковь Монреала, — это сельская церковь *. Там нет ничего лишнего, архитектура сводится к одной конструкции, стены сложены из бутового камня, только одни устои — из тесаного камня, а между тем, в этом простом здании мы обнаруживаем искусство, полное изящества, его немногочисленные профили отличаются несравненной красотой и по совершенству резьбы не уступают греческим профилям самой блестящей эпохи. Скульптура, размещенная весьма скупно, отличается широтой выполнения и гармонирует с простотой здания. Рассмотрим (рис. 64) один из устоев боковых нефов: колонна, встроенная на одну треть своего диаметра, несет подпружную поперечную арку свода *A*. С целью создать место для пят боковых арок *B*, для основания крестового свода *C* и для наружных камней подпружной арки *A* архитектор увенчал устой *D* двумя рядами кладки, спрофилированными напуском; он понял, что если бы он повел этот встроенный устой *D* по отвесу *E* боковой арки *B*, то он лишил бы колонну всего ее значения и израсходовал бы много лишнего камня. Рассудок и чувство подсказали ему простое устройство, дающее ему, кроме того, декоративный мотив. Посмо-

* В десяти километрах от Аваллона. Церковь в Монреале относится к концу XII века.

трим, как вырезан профиль *G* абакса для того, чтобы бросить густую тень в глубину, где свет всегда рассеянный, нисколько не уменьшая необходимой прочности этого низкого ряда, несущего нагрузку. Несколько устоев *H*

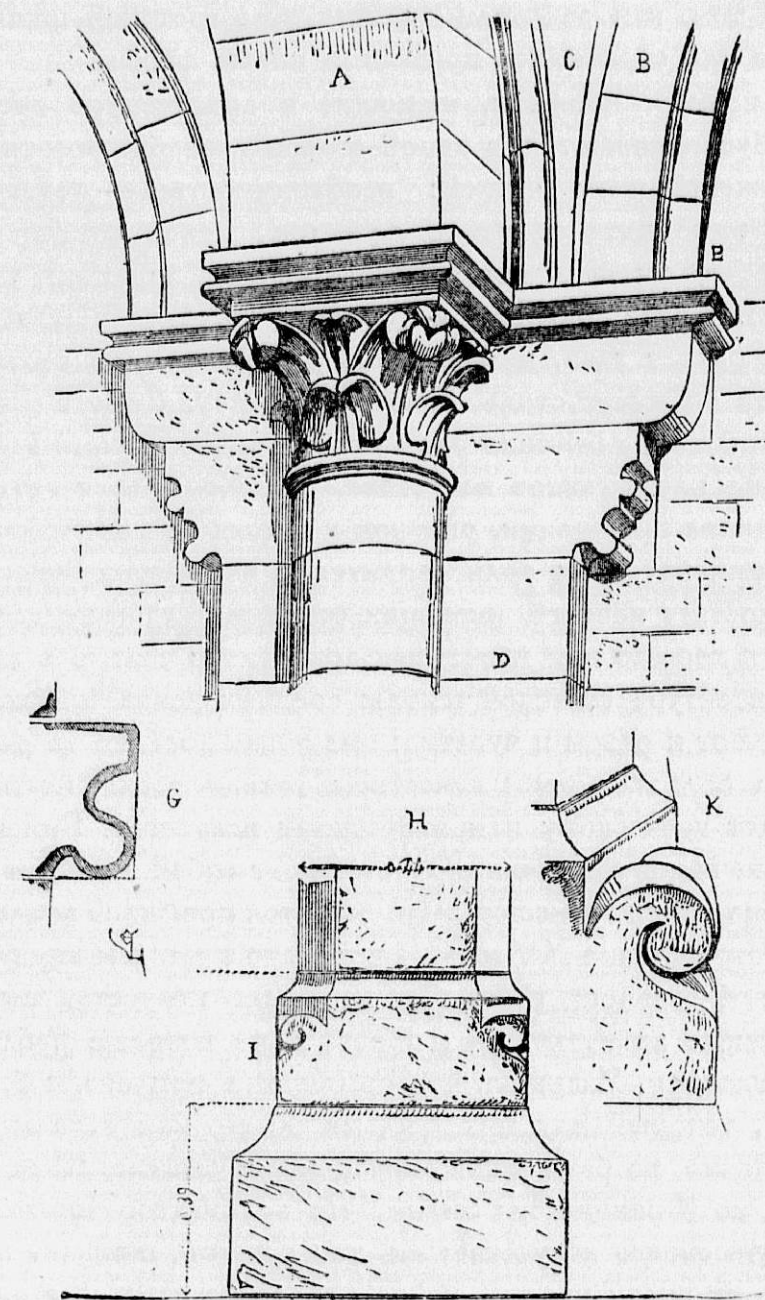


Рис. 64

имеют квадратную форму со скошенными углами, чтобы не препятствовать движению проходящих; рассмотрим разумную композицию их баз, как от квадратного цоколя промежуточный ряд составляет переход к многоугольной части, как эти угловые «лапы» *K* тонко очерчены и массивны; как форма и конструкция согласованы во всем. Когда искусство проявляет себя

при таких скромных данных, то это — совершенное искусство, у которого есть чему поучиться. Я не буду касаться всех многочисленных деталей, расположенных в других местах: попытаюсь их проанализировать, я вышел бы из рамок данного труда; достаточно будет указать некоторые из них, чтобы дать понятие о том, как работали архитекторы светской школы в начале XIII века, когда они стремились применять новые формы.

Возьмем, например, профили, имеющие в архитектуре двойное значение; профили обуславливаются, с одной стороны, необходимостью, с другой стороны — художественным чутьем: необходимостью — потому, что они всегда должны выполнять какую-то функцию, художественным чутьем — потому, что этим профилям нужно придать формы, характер, указывающий на эту функцию. Когда профиль в точности выполняет предназначенную ему функцию и радует глаз, принимая очертания, вполне соответствующие этой функции, то он имеет стиль. Когда архитектура имеет профили, отвечающие этим условиям, ее можно рассматривать, как весьма развитое, весьма тонкое, весьма продуманное искусство. Наоборот, если архитектура покрывает свои здания профилями, рисунок которых не оправдывается разумными основаниями, когда их роль сводится к чисто декоративной, то этой архитектуре недостает качеств, имеющих основное значение для стиля. Между тем, из всех хорошо нам известных архитектур только в античной греческой и в архитектуре светской школы средних веков профили в равной мере удовлетворяют и разум и чувство; мне очень досадно за римскую архитектуру, но она обладает этим качеством только тогда, когда она почти рабски подражает греческому или этрусскому искусству. Римские профили эпохи империи, начиная с Траяна, представляют собой лишь с каждым днем все более бледные копии греческих. Что касается профилей итальянского или французского Возрождения XV и XVI веков, то в них мы видим лишь непонятые традиции блестящих периодов античных искусств, выродившиеся, наобум вычерченные архитекторами образцы, на которые публика смотрит равнодушными глазами. Я думаю, что римляне не придавали большого значения предмету, который для них был не более, как деталью, сделанной удачно или неудачно, но без всякого внутреннего смысла. Между тем, в романский период во Франции мы видим, что архитектор тщательно изучает эту важную часть своего искусства; он, так сказать, очищает профили, дошедшие до него от эпохи упадка, но не вполне расстаётся с ними. Мы видим, что римские образцы всегда служат ему отправной точкой; этого уже нет в конце XII века: профили, как и конструкции, как и скульптура, всецело изменяют форму.

Приведем несколько примеров. Греки не ставили баз под дорийскими колоннами; они оставляли эту нижнюю архитектурную деталь для ионийского ордера. Между тем, база помещалась в Греции под колоннами с очель древних времен; колонны фронтона сокровищницы Атрея в Микенах имеют

базы, странным образом приближающиеся к профилям, принятым у иранцев и у ассирийцев. Ионийский ордер, более древний, чем дорийский, имеет базы, но ионийский ордер был вывезен, повидимому, из Азии, тогда как дорийский родился, очевидно, на греческой почве. Присвоив себе ионийский ордер, греки, верные своему обычаю, преобразовали его, очистили, сохранив вме-

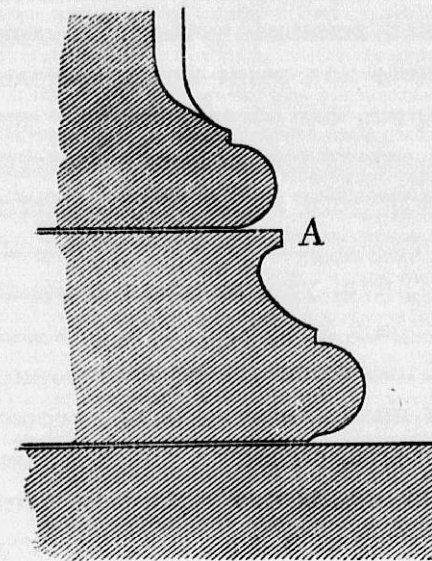


Рис. 65

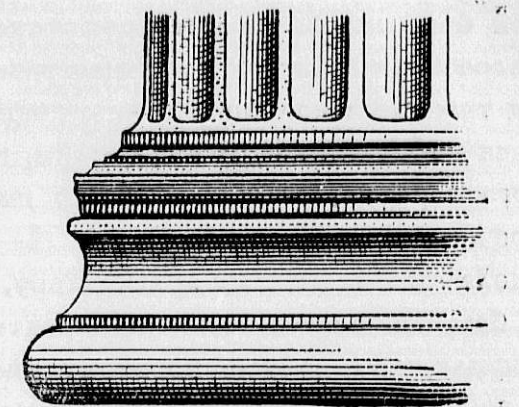


Рис. 66

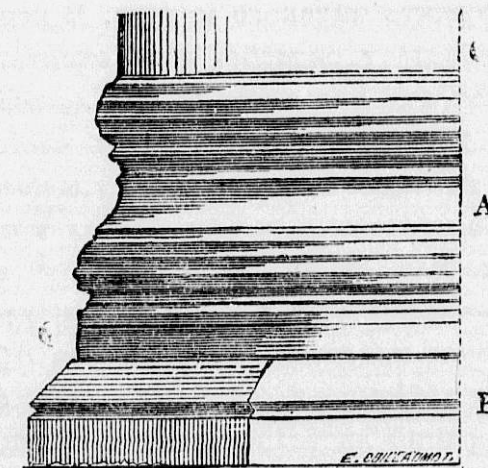


Рис. 67

сте с тем его традиционные части; им было неприятно поместить у основания колонны выступающий цоколь, который мог лишь препятствовать движению проходящих; поэтому, сохранив базу в ионийском ордере, они предусмотрительно не придали ему квадратного плинта; база ионийского ордера Эрехтейона кругла, как и ствол колонны; некоторые из них в большом портике имеют профиль, изображенный на рис. 65; в малом портике — профиль, показанный на рис. 66. Для этих четких профилей, имеющих та-

кие острые края, подходит только мрамор; к тому же нужно предположить, что греческие уличные мальчишки были не такими вандалами, как наши, или что вход в портики им был запрещен, — иначе они непременно обломали бы эти острые края ради развлечения.

Эти профили, несомненно, значительно красивее профилей азиатских колонн, но я должен признать, что край базы *A* на рис. 65 не кажется мне оправданным ни здравым смыслом, ни художественным чутьем. Я вижу только, что архитектор хотел достичь густой тени под этим краем с целью сильно выдвинуть верхний вал. Не будем говорить об общеизвестной римской базе ионийского и коринфского ордеров, имевшей в эпоху империи квадратный плинт, четыре выступающих угла которого легко откалываются под тяжестью колонн и годны лишь для того, чтобы ушибать ноги; перенесемся во Францию, и мы увидим, прежде всего, что, уже начиная с романского периода, в профилях баз имеется некоторая аналогия с греческими профилями (рис. 67)*. Часть *A* — круглая и покоится на восьмигранном цоколе *B*. Романскому архитектору, создавшему профиль этой базы, вероятно, был неизвестен афинский Эрехтейон, может быть, он видел византийские профили, вырезанные по этому рисунку, — ясно одно, что он инстинктивно избегал римских профилей, хотя они его окружали в достаточном количестве, и, что самое главное, он решительно отверг квадратный плинт для баз, покоящихся на земле. Но это лишь искания осязью, в которых во всяком случае нельзя обнаружить никакого метода. В конце XII века профиль базы изменяется и приобретает своеобразные очертания; нижний вал делается более плоским, как бы для того, чтобы лучше опереться на вновь появляющийся плинт, у которого, однако, углы часто срезаны: на углах квадратного плинта *AB* помещен придаток, охватывающий нижний вал.

На рис. 68 приведено несколько профилей баз этой эпохи: профиль *E* взят из церкви в Монреале (Ионна); профиль *F* взят из хора церкви в Везлэ; профиль *G* — из ратуши в Сент-Антонэне (департамент Тарна и Гаронны). Постель ствола колонны помещается в *K*; этот ствол не имеет отлива, во избежание работ по выдалбливанию и скалыванию; верхний вал четко выделяется, верхний листель наклонен с лицевой стороны, чтобы его было лучше видно, ввиду того, что база поставлена ниже уровня глаз. Скоция имеет глубокие выемки, но достаточно толста у основания, чтобы придать профилям массивность; листели под скоцией также придан наклон, чтобы лучше показать ее лицевую сторону; нижний вал своей плоской формой гармонирует с плинтом; затем идут придатки (лапы), изображенные в *D*, принимающие разнообразные формы, обычно заимствованные из растительного царства и укрепляющие изолированный угол плинта. Здесь нужно еще обратить внимание на верхний вал базы *G*, каннелированный в горизон-

* База колонны хора в церкви Сент-Этьен в Неве (XI век).

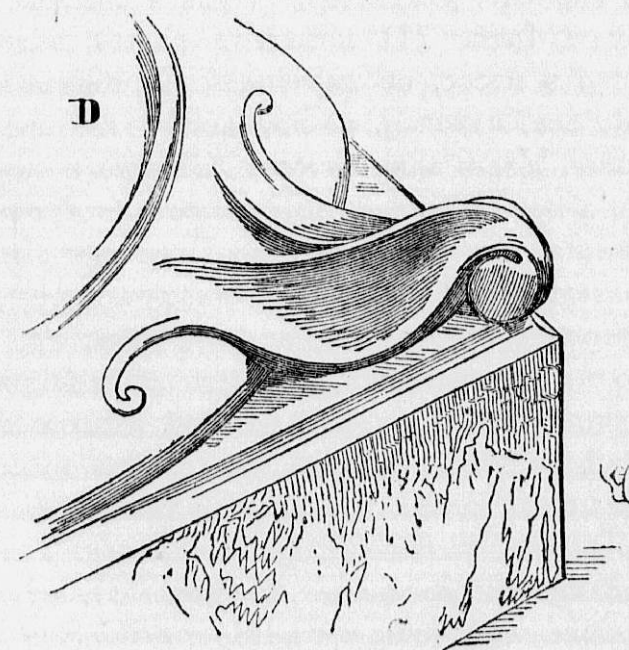
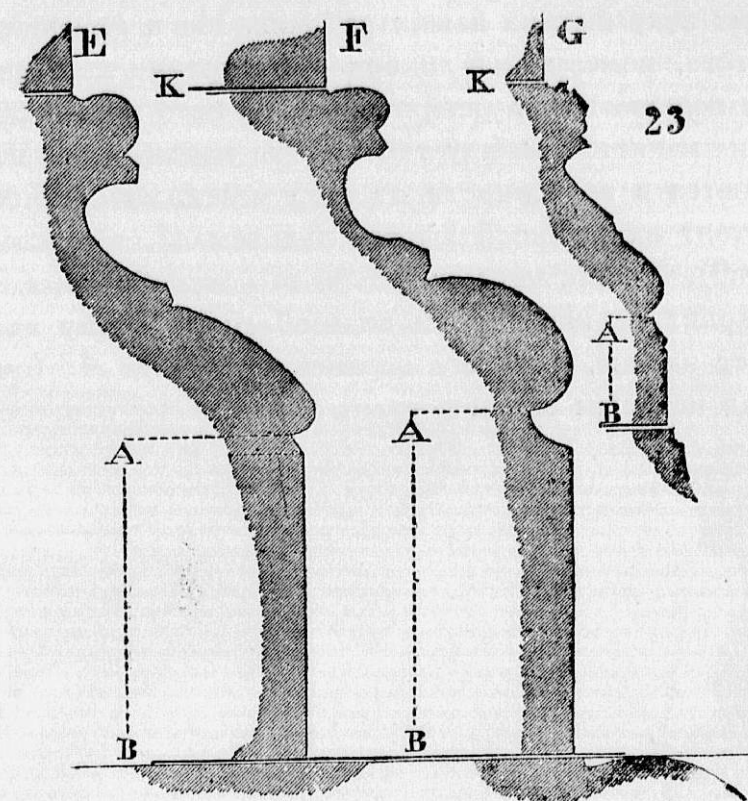


Рис. 68

тальном направлении, подобно валу греческой базы. Добавлю, что эти базы всегда вытесаны из твердого камня с точностью и чистотой, почти недостижимой для самых искусных из наших рабочих. Но в римской архитектуре, независимо от того, помещается ли ордер на уровне пола первого этажа или он образует верхнюю галерею, так что на него нужно смотреть снизу вверх, его база не меняется, между тем как мы видим, что в наших зданиях профили изменяются в зависимости от того места, которое они занимают. Если колонна стоит на большой высоте над землей, то части базы будут изменены (рис. 69), чтобы глаз мог видеть ее разнообразные обломы.

Греческий карниз великолепно приспособлен к своему назначению, он всегда увенчивает здание, и на его верхней плоскости *A* (рис. 70) находится желоб, под которым виден первый слезник *A* и второй *B*. Но что

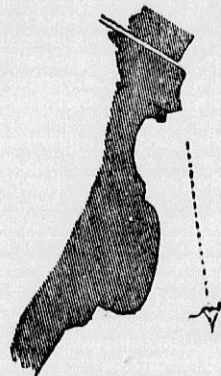


Рис. 69

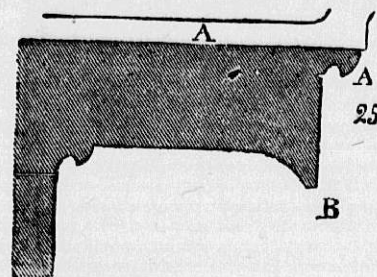


Рис. 70

сказать о римском карнизе, разделяющем два этажа, на верхнюю лицевую поверхность которого (рис. 71) попадает дождь, задерживается снег, и капля воды, упавшая в месте, обозначенном *A*, должна стечь по всей поверхности *AB*, пока она, наконец, не попадет на слезник *B*, который заставит ее упасть с камня. Наши архитекторы XII века помещают между двумя этажами не карниз, а простой пояс, профилированный так (рис. 72), чтобы дождевая вода стекала как можно скорее. Если они хотят профилировать архивольт, то старательно выбирают профиль, лучше всего подчеркивающий сопротивление, которое должна оказывать эта арка, при этом стараясь затратить как можно меньше камня и избежать лишней отески. Греки, а тем более римляне, повидимому, не заботились об экономии камня и рабочих рук. Всякий камень, добытый из карьеров, всегда представляет собой параллелепипед, и, если мы хотим, чтобы этот камень имел выступ, то этот выступ получается за счет снятия толщи материала. Так, например, чтобы придать камням облицовки профиль *A* (рис. 73), нужно будет снять с поверхности облицовки слой, толщина которого *BC*. Это дает потерю камня и лишнюю работу, которых можно избежать, перенеся начало ствола колонны в точку *D*, вместо того чтобы помещать ее в *E*. Греки не без причины считали, что основание всегда должно образовывать подошву, как бы

плотно связанную с грунтом, и поэтому непременно придавали ему профиль, внушающий мысль об устойчивости не только своей формой, но и отсутствием швов между вертикальной наружной стеной и уширенной нижней частью; это вытекало из конструктивных приемов греков, обусловливаемых простейшими законами статики. Но когда примитивная система устойчивости была в XII веке заменена системой устойчивости, достигаемой уравновешиванием противоположно направленных сил, становилось бесполезным и даже опасным придавать нижней части опор широкую подошву, или выступ, могущие даже повредить этой системе равновесия. Вполне понятно,

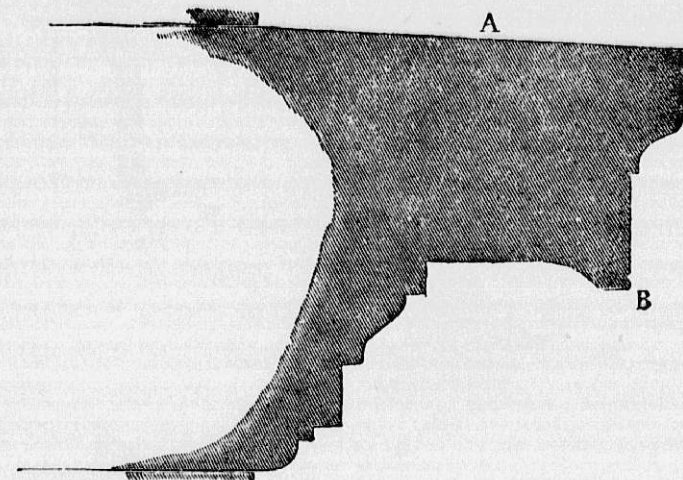


Рис. 71

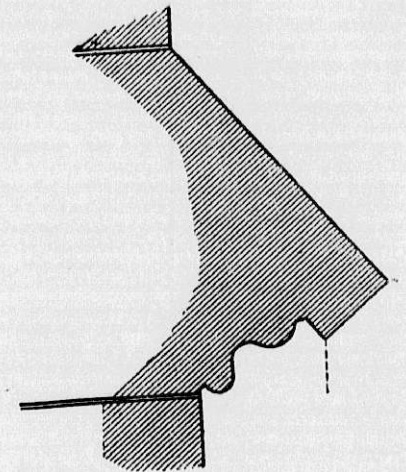


Рис. 72

что когда колонна несла только вертикальную нагрузку, то целесообразно было придавать нижней части ствола отлив (рис. 74), который образовывал подставку, подошву для этого ствола; но когда колонны или столбы должны были воспринимать усилия, действующие в наклонном направлении и дающие в результате взаимодействия вертикальное давление, то практика еще не создала достаточной уверенности в достижении абсолютного результата. Необходимо было учитывать движения, которые могли иметь место во всякой уравновешенной системе; тогда выступающая база ствола, в случае наклона линии *IK*, служила причиной откалывания отлива. Следовательно, подошву колонны нужно было поместить на линии *K'*, а не *M*. При расположении подошвы на линии *K* отлив, смягченная форма профиля *KL*, становился бессмысленным; вот почему мы видим, что профили баз к концу XII века принимают очертания, показанные на рис. 67.

В романской школе намечалась уже очень определенная тенденция подчинять профили конструкции, и в этом отношении она ушла вперед по сравнению с римской архитектурой эпохи империи, мало заботившейся о согласовании форм с конструкцией. То, что поняли романские архитекторы, было светскими архитекторами XII века возведено в закон. Профили вычерчи-

вались с тех пор: во-первых, в зависимости от их назначения; во-вторых, в строгом соответствии с высотой рядов кладки; в-третьих, с учетом простейшей отески камня; иначе говоря, с наименьшей потерей материала, так как материал дорог и обходится тем дороже, чем большее его количество срезать. Никогда у них выступающий профиль не является частью облицовки стены, как это слишком часто можно видеть в римской архитектуре. Римлянин (рис. 75), приказав вывезти из карьеров камни в том виде, в

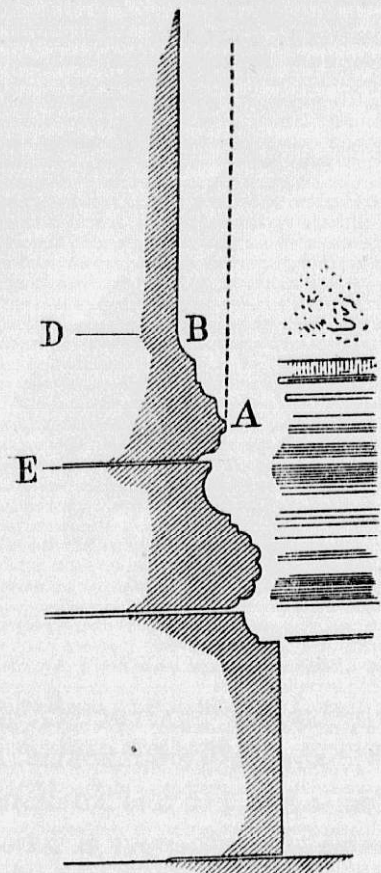


Рис. 73

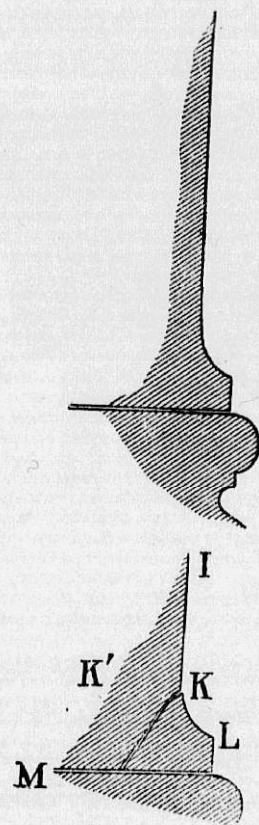


Рис. 74

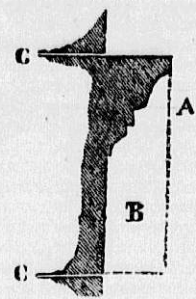


Рис. 75

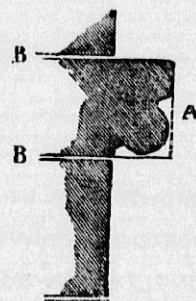


Рис. 76

каком они добыты, желает вытесать пояс. Он вычертит профиль *A*, оставит постели на линиях *C* и потеряет весь сколотый кусок *B*. Архитектор XII века (рис. 76) расположит свой пояс в низком слое *A*, постели у него будут на линиях *B*, вычерчивая свой профиль, он потеряет минимальное количество материала, и ему не придется скалывать камень. Это правило абсолютно и не терпит исключений, — достаточно взглянуть на несколько сооружений той эпохи, чтобы в этом убедиться. Нельзя не согласиться с тем, что это разумное использование материала в архитектуре является достоинством. Когда я смотрю на базилику Гигантов в Акраганте и вижу, что не только наружные встроенные колонны, но и внутренние столбы и даже атланты состоят из рядов камней с множеством вертикальных швов, что ма-

териал этого сооружения по сравнению с общими размерами зала является не более, как обыкновенным бутовым камнем, я принужден сказать себе, что греки прежде всего стремились создать формы, признававшиеся у них красивыми, совершенно не считаясь с теми средствами, которыми они располагали. Я понимаю, что они покрыли эту конструкцию штукатуркой, наложенной, чтобы замаскировать несоответствие конструкции с наружным видом; я любуюсь формой, я становлюсь на их точку зрения и далек от того, чтобы осуждать их; тем не менее, когда я вижу здание, в котором архитектор сумел получить такие же красивые формы, подчинив их конструкции, когда я замечаю, что эта конструкция и природа примененного материала повлияли на формы, я также восхищаюсь, и мой ум чувствует себя удовлетворенным. Более того, я говорю себе: если бы греки применили эти последние принципы, возможно, что они пришли бы к тому же, что создали наши архитекторы, ибо методы их рассуждения одни и те же; исходя из противоположных принципов, они, естественно, должны были получить иные результаты. Я вижу среди греков прекрасных художников, рассматривающих конструкцию своих сооружений (кстати, очень простую и применимую только в очень простых зданиях), как средство, которому они не придавали никакого значения, я вижу среди наших архитекторов средневековья искусных конструкторов, принужденных строить обширные и сложные сооружения и сумевших придать своим конструкциям формы, вполне с ними согласованные при помощи самых простых средств.

Греки ставят своей целью форму и подчиняют ей конструкцию; греки сумели найти форму, настолько же прекрасную, как и простую, и их конструкция проста, — это вполне логично. Светский архитектор XII века силою вещей, под влиянием новых веяний, новых запросов, принужден применять весьма утонченную и сложную конструкцию; он не хочет ее замаскировать, наоборот, он старается выявить ее при помощи самых естественных форм, — это также вполне логично. Допустим, что век Перикла был лучше века Филиппа-Августа, что быть современником Иктина было приятнее, чем современником Пьера де Корби. Хорошо, я согласен, но подобные сожаления или пожелания нам не помогут: мы не можем вычеркнуть столетий и всего, что они принесли с собой в смысле новых идей, новых запросов, опытов, открытий. Поэтому можно удивляться, когда говорят, что для продвижения вперед нужно вернуться на двадцать веков назад. Чтобы идти вперед, нужно хорошо знать пройденный путь и то, что скопилось время на этом пути. Между тем, этап XII и XIII веков является одним из наиболее поучительных в истории искусства, поскольку он видел рождение удивительного интеллектуального движения в духе новых идей, движения, вызванного протестом светских стремлений против традиции, исканиями новых средств применяемых для создания новых форм. Сказано ли этим, что готическая школа нашла последнее и наиболее полное выражение нашего искусства? Ра-

зумеется, нет, — она создала прекрасный этап, и вычеркнуть его не значит двинуться вперед. Но, возразят мне, допустим, что эта эпоха была могуча, что она внесла прогресс в искусство; однако с тех пор ушли еще дальше; разве вы не принимаете во внимание всего того, что было сделано после нее, и неужели вы, заявляющий, что не нужно возвращаться назад, захотите стереть шесть веков и вернуть нас к этому искусству прошлого? На это я отвечу, что возвращаться вспять на шесть или на двадцать веков — это почти одно и то же; что те, кто стремился в XVI веке возобновить античные искусства, имели на то свои причины, основательность которых я попытаюсь проверить; но подражать этому возврату или продолжать его в наше время равносильно обречению молодого сильного тела на жизнь с мертвецами, равносильно осуждению его на преждевременную смерть. Могилами любуются, но в них не живут. Одно дело — читать произведения умершего, но другое дело — кутаться в его саван. Вопрос не в том, чтобы вернуться назад, к веку Перикла, Августа или Людовика Святого; нужно видеть сквозь эти эпохи те времена, когда искусство живо отражало цивилизацию, когда оно умело создавать новые принципы; нужно воспользоваться этими накопленными сокровищами, не растеряв из них ни одной крупинки, распознать эти разнообразные принципы и направить внимание художника на те из них, которые остаются вечно истинными, применимыми и животворящими.

Греки родились под прекрасным небом, не знающим наших туманов; они жили в стране, изрезанной горами и заливами, богатой материалами изумительной красоты. Они создали архитектуру, наиболее гармонирующую с их климатом и с теми материалами, которыми они располагали. Они достигли интеллектуального развития, возможного лишь в маленькой стране, среди общества, представлявшего собой лишь ассоциацию купцов и людей, занимавшихся умственной деятельностью; они совершенствовали искусства, как мог это сделать кружок просвещенных любителей. Все это способно вечно возбуждать зависть и сожаления следующих поколений. Но, спрашивается, что общего между этой избранной средой и многочисленными народами христианского мира? Единство Греции было мечтой, никогда не осуществившейся, по крайней мере в древности. Эти маленькие общественные формации объединялись только под давлением общей опасности, угрожавшей их существованию и их свободе. Когда опасность проходила, они воевали между собой. Борьба на греческой земле усилилась одновременно с ростом цивилизации. На Западе, наоборот (когда я говорю на Западе, то я подразумеваю одну только Францию), господствующей главной идеей было объединение; искусство было одним из наиболее могущественных средств для создания этого единства; оно было бы достойно изучения хотя бы с этой точки зрения, если бы и не обнаруживало для нас другой возможности применения. Что достойно восхищения в римской архитектуре эпохи империи — так это проявление в ней мощной организации, но последнее

часто связано с пренебрежительным отношением к художественным формам, с явным презрением к личности и свободе художника. Между тем, греки, наоборот, в свои лучшие времена, повидимому, критически относились к искусству; когда они хотели, чтобы их ансамбли выражали свое назначение в зависимости от политического или религиозного характера здания, когда они хотели сохранить величественность масс, то ради этого не жертвовали деталями и не считали, что художник унижает себя, серьезно изучая и продумывая даже отеску наименее важных на вид профилей. Я вижу у римлян опытных администраторов с широкими взглядами, ничего не навязывающих художникам, не касающихся вопросов, относящихся к компетенции искусства. Я сознаюсь даже, что это явное пренебрежение римлян тем, что является достоянием художника, тем, чем он привязан к своему искусству так же, как к вере, не лишено известного величия, тем более, опять-таки, что если римлянин и пренебрегает, то по крайней мере не преследует и не вмешивается в вопросы искусства. Римлянин не интересуется верованиями, он не требует ничего, кроме уважения к законам, подчинения своей административной и политической системе; к тому же для него совершенно неважно, применяете ли вы те или иные формы, выполняя продиктованную им программу; это не его, а ваше дело. Но искусство утождается вере в том, что для него недостаточно одного только терпимого отношения; оно требует сочувствия, оно его ищет, вызывает; если искусство очутилось в обществе, довольствующемся безразличным отношением к нему и не стимулирующем его ни поощрением, ни критикой, то искусство опускается; этим объясняется утрата художественных форм в эпоху могущества и процветания империи, как это было в Римской империи до Константина. Напротив, нельзя ожидать упадка искусства у народов с прирожденным художественным дарованием, когда их стараются притеснять или даже управлять ими. Притеснения придают искусству силы так же, как придают их вере.

Во Франции, как и в Греции, художники, которых пытались предать ostracismu, именно благодаря этому приобретали самое сильное влияние на современное им искусство. То, что могли создать римляне в первом веке нашей эры, официальное искусство, никакая власть не в силах сделать во Франции, потому что, к счастью, в нас бродят ферменты исследования и критики, проникающие во все области искусства и в особенности в среду тех рабочих, которыми мы, архитекторы, вынуждены пользоваться. Во Франции от архитектуры исходил яркий блеск лишь в те эпохи, когда это искусство, действительно, принадлежало художникам, когда они могли заниматься им, будучи вполне независимыми. И действительно, всякий здравомыслящий ум, представив себе все материальные трудности, связанные с работой над самым ничтожным архитектурным произведением (природой продиктованной программы, выбором материалов, средствами, строитель-

ным участком и пр.), представив себе художественные требования, требования пропорций, гармонии, которым нужно удовлетворить; многообразие всяких мелких деталей даже в самой простой конструкции; необходимость знания общих эффектов целого, которые должны быть достигнуты при помощи соединения материалов, отесанных, изготовленных, отлитых, выкованных, обработанных отдельно, — всякий здравомыслящий ум, говорю я, представив себе все это, должен прийти к заключению, что если мы хотим иметь архитектуру, то для этого вполне достаточно предоставить архитекторам разрешение этих сложных проблем, не вводя еще во все это неконкретного верховного руководства, которому архитекторы, может быть, и подчинятся, но с отвращением и в ущерб работе. Нужно, кроме того, сознаться, что для того, чтобы иметь право претендовать на эту независимость, необходимую для полного овладения своим искусством, архитекторы должны быть настолько опытными во всех процессах выполнения, чтобы эти процессы никогда не могли служить для них препятствием.

Изучая архитектуру древних, в особенности греческую, и французскую архитектуру средневековья в период ее расцвета, легко обнаружить, что мастера ее владели способами выполнения; когда выдвигалось новое требование, они искали новых методов работы, не изменяя из-за этого принципам своего искусства. Греки настолько усовершенствовали способы выполнения, были в них настолько уверены, настолько твердо владели ими, что никогда их воображение или, если хотите, их гений, не был стеснен материальной необходимостью; замысел у них, очевидно, никогда не страдал от того, что с ним были связаны трудности выполнения; но нужно сказать, что методы работы греков были весьма просты. Светские мастера средневековья, наоборот, дошли до применения весьма сложных способов, но их замыслы отнюдь не страдали от такого положения вещей; они сохраняли свою свободу, ибо, как бы сложны ни были у них способы выполнения, эти способы основывались на глубоко продуманных принципах, допускавших всевозможные комбинации и, собственно говоря, создававших архитектуру; в этой школе замысел и исполнение были одно. Мы поступаем иначе в XIX веке, и нередко можно встретить людей, объявляющих себя компетентными в вопросах искусства, и даже художников, думающих, что проект, созданный архитектором, может быть без ущерба для достоинств произведения выполнен его подчиненными без непосредственного участия самого архитектора. Архитектурное произведение, как и всякое произведение искусства, представляет собой полное единство замысла и методов выполнения; и предполагать, что архитектор создаст проект, для которого другие найдут способы выполнения, это значит допускать, что музыканты всегда работают вдвоем, — один сочиняет, а другой пишет партитуру. Опытный архитектор, создавший проект, естественно, должен мысленно представлять себе материалы, которые он использует, их формы, их размеры; он оценивает их ка-

чество, их природу, он в один день строит в своем воображении то, для постройки чего потребуется несколько лет, и лист бумаги, лежащий перед ним, является уже обширной строительной площадкой, где работают каменщики, каменотесы, плотники, слесари, кровельщики, столяры, скульпторы и пр., подобно тому как музыкант, пишущий оперу, слышит отдельные инструменты оркестра, пение хора и голоса певцов. Но, для того чтобы публика признала в партитуре музыканта, как и в здании архитектора произведение искусства, оригинальное и талантливое, нужно, чтобы музыкант сам написал все партии своей оперы, так же как необходимо, чтобы архитектор сам распределил между своими рабочими различные детали, образующие целое; хорошо еще было бы, чтобы музыкант дирижировал репетициями, а архитектор наблюдал за рабочими. Нужно признать, что из всех вещей, зависящих от человека, искусство меньше всего выносит несовершенство; а между тем, чтобы приблизиться к совершенству в искусстве, нужен лишь гениальный человек или, за неимением такового, талантливый человек, при условии, что этому гению или таланту будет дана полная свобода развития, использования всех ресурсов, предоставляемых ему природой и его знаниями; это то, что никогда не подлежало сомнению в эпохи, которые считаются благоприятными для развития искусства.

БЕСЕДА ВОСЬМАЯ

О причинах упадка архитектуры, о нескольких принципах, относящихся к архитектурной композиции, о Возрождении на Западе и в частности во Франции

Ввиду того что архитектуру можно причислить к наукам в такой же мере, как и к искусствам в собственном смысле слова, ввиду того что размышление и расчет играют большую роль в архитектурных замыслах, нужно признать, что архитектурная композиция не представляет собою только результата работы воображения, но подчинена методически применяемым правилам, что она должна учитывать способы выполнения, а последние ограничены*.

Если живописец или скульптор может одновременно работать над замыслом и выполнять его, не нуждаясь в посторонней помощи, то у архитектора работа протекает в иных условиях. Ему, с одной стороны, диктуют программу, бюджет, указывают место строительства; с другой стороны, указывают природу материалов и способ их использования. При составлении проекта он прежде всего должен учесть все различные элементы, которые будут влиять на его труд. Поэтому, чтобы приучить архитектора к

* Можно обратиться к „Архитектурному словарю“ Катремэр де Кэнси („Dictionnaire d'Architecture“), к слову „Composition“. Мы видим, что у знаменитого автора слабо развито определение композиции. Тем не менее, мы встречаем у него следующие замечательные слова: «Самое важное для архитектора, когда он работает над своей композицией, — это постоянно сосредоточивать мысль на тех способах, при помощи которых он воплотит свои замыслы. Поэтому, чем раньше начать воспитывать в учащихся архитектуре умение подчинять свои композиции способам выполнения, тем лучше. Изучение композиции не должно состоять лишь в изображении на бумаге воображаемых частей плана, приятных своим разнообразием или симметрией, вертикальных проекций, как бы являющих живописные массы или новые контуры и аспекты. Часто впоследствии обнаруживается, что все эти усилия, на которые воображение не скупится в чертеже, составляют части, в действительности невыполнимые или требующие для своего выполнения неисчислимых расходов».

работе над композицией, повидимому, необходимо было бы, давая ему программу, знакомить его с теми разнородными обязательствами, с которыми ему придется считаться во время выполнения.

Но не так поступают, по крайней мере у нас, воспитывая архитекторов. Между тем, необходима была бы последовательность. С одной стороны, уверяют, что архитекторы увлекают частных лиц и администрацию, поручающих им работу, в непомерные расходы; что они неохотно подчиняются материальным требованиям, связанным с программами или с выполнением; что они больше думают о возведении сооружений, которые создают им известность, чем о выполнении всех условий, диктуемых нуждами и обычаями времени; что они постоянно копируют формы, принадлежащие искусствам прошлого, вместо того чтобы искать архитектуру, отвечающую той эпохе, в которую мы живем. С другой стороны, для них делают обязательным образование (образование, находящееся под опекой государства), ограничивающееся изготовлением проектов, обычно по весьма неопределенным программам, часто весьма далеким от обычаев нашего времени и не снабженным никакими сведениями относительно расходов, строительного участка, материалов, подлежащих применению, навыков строителей в той или иной местности. Это образование предлагает учащимся лишь некоторые более или менее удачно интерпретированные формы, относящиеся к периоду в искусстве, предшествующему нашей эпохе, исключая все прочие формы; оно не допускает смелых нововведений, основанных на применении новых материалов; оно вращается в том же круге идей в течение ряда лет и в конце концов, в виде высшей награды за покорное подчинение его доктринам, посылает молодых архитекторов в Рим или в Афины, чтобы дать им возможность в сотый раз произвести обмеры Колизея или Парфенона.

Поистине, что посеешь, то и пожнешь, и не приходится жаловаться на архитекторов, поскольку их сделали тем, что они собой представляют. Внесите изменения в их обучение, если его результаты вас не удовлетворяют, или же, если вы считаете обучение хорошим, не жалуйтесь на его результаты. Правда, что наряду с этим обучением, ограниченным в достаточной степени узкими пределами, существует полная свобода; но весьма немногие могут ею пользоваться по причинам, которые бесполезно здесь указывать. К тому же эта беспредельная свобода имеет свои неудобства; она иногда толкает тех, кто ею пользуется, на эксцентричный путь, так что на распутьи между академической олигархией, с одной стороны, и анархией, представляющей собой результат отсутствия всякого метода, с другой, архитекторам трудно найти то, что составляет всеобщее требование, — искусство, отображающее нашу эпоху.

Удивительно даже, что при таком плачевном состоянии архитектура сохраняет еще за собою во Франции такое значительное место: это доказывает, как богато мы одарены качествами, необходимыми для теории и прак-

тики этого искусства, и какой яркий блеск мы могли бы ему придать, если бы существовало действительное воспитание архитекторов, если бы оно стало свободным, а не находилось бы в руках посвященных, не имело характера протектората, сильно напоминающего тот, которым пользовались клиенты римских патрициев. Именно в эпохи упадка мы видим в школах раздробление, мы видим, как они замыкаются в страстной обособленности, исключая всё остальное, крепко держась за формулы, а не за принципы, покидают широкие пути разума или, прикрываясь достоинством, предаются полному молчанию и требуют от своих адептов лишь беспрекосного повиновения доктрине или даже тени доктрины. Тогда целью, к которой устремляются, служат не великие интересы искусства, способного жить и идти вперед только в условиях движения и споров, постоянного притока новых элементов и свободы, управляемой разумом, но триумф и преобладание той секты, к которой принадлежишь.

После XIII века и после царствования Людовика XIV никогда не строили во Франции так много зданий, как в наше время. Между тем (и в этом отношении мои слова являются лишь отзвуком тех разговоров, которые я слышу со всех сторон), новые здания, заполняющие наши города, по крайней мере в отношении их композиции, повидимому, не опираются ни на один из принципов, принятых в великие эпохи расцвета искусства, и еще менее — на новые принципы*. В этих зданиях, на постройку которых затрачены большие средства, в которых материал употреблен со щедростью, пожалуй, чрезмерной, и часто вразрез с его свойствами, нет никакой гармонии, ничего, что свидетельствовало бы о нуждах и вкусах современной им цивилизации. Они изобилуют реминисценциями, кстати, весьма слабо мотивированными, античной архитектуры, греческой или римской, особенно римской, а также итальянской и французской архитектуры XVI и XVII веков; но совершенство выполнения, красота примененных материалов не могут заставить забыть отсутствие идей, недостаток удобных методов, недостаток единства и характерных особенностей, между тем как это — качества, свойственные всем искусствам во все эпохи, как бы низко они ни

* Было бы, однако, несправедливо не признать, что некоторые из этих новых зданий с художественной точки зрения являются весьма выдающимися произведениями. Я назову в первую очередь, например, Парижский центральный рынок, так открыто говорящий о функции, для которой предназначено это крупное сооружение. Я думаю, что если бы все наши здания строились с таким же вниманием к потребностям и привычкам населения, если бы они так же решительно выявляли конструктивные приемы, они обладали бы характерными чертами, присущими нашей эпохе, и, кроме того, они нашли бы красивые и общепонятные художественные формы. Там, где учтены требования программы и примененного материала, получилось, по-моему, весьма красивое здание. Может быть, при этом не думали о том, что нужно делать искусство. Следовательно, остается пожелать, чтобы его в наши дни больше не делали; это был бы, пожалуй, кратчайший путь к достижению искусства, выражающего нашу цивилизацию.

расценивались в истории. Эти дефекты достаточно заметны, чтобы шокировать даже людей, чуждых теории и практике искусства.

Неужели мы дошли до степени непоправимого упадка, лишаящего нас надежды видеть архитектуру сходящей с той проторенной дороги, по которой она плетется? Неужели зло непоправимо? Неужели мы обречены на весьма плохое подражание римлянам, на детское (в глазах тех, кто знает греческую архитектуру) подражание грекам, на подражание средним векам, Возрождению, веку Людовика XV и даже бледным памятникам конца прошлого столетия, чтобы вернуться, за неимением лучшего, к римлянам и снова начать цикл подражаний? Нет ли вне этих разнообразных форм или над ними одного и того же искусства, некоторых непреложных принципов, плодотворных по своим следствиям и доступных для новых форм выражения в случае возникновения новых требований? Окутаны ли эти принципы непрозрачной тайной, доступной лишь немногим избранным? Не могут ли они, наоборот, быть признаны всеми?

Нет, упадок не является фатально неизбежным; зло поправимо, но давно пора об этом подумать, пора использовать все жизненные элементы, которыми мы еще располагаем, отложить в сторону интересы школы и думать только о великих интересах искусства, которое всегда считалось наиболее ярким выражением цивилизации у всех народов. Нужно во все внести свет, все проверить и не бояться, в случае необходимости, задеть чью-либо щепетильность, какой бы почтенной она ни казалась.

Остережемся пренебрегать общественным мнением; будет даже мудрым рассматривать это суждение, как окончательный приговор, по той причине, что в конце концов общественные здания, очевидно, строятся для публики, которая ими пользуется и за них платит. Я охотно соглашусь, что нужно стремиться к тому, чтобы это общественное мнение было более компетентным, хотя оно никогда не заблуждается так сильно, как мы хотели бы думать, но этого нельзя добиться, старательно скрывая от непосвященных принципы искусства, делая из архитектуры вид франкмасонства, превращая его в язык, непонятный для массы. Между тем, начиная с предшествующего столетия, архитектура представляет собой тайнодействие, ритуал которого (если он действительно существует) скрыт от глаз публики. Из святилища выходят сооружения, в которых никто, в девяти случаях из десяти, не видит ни смысла, ни пользы, но их принимают, так как главари доктрины провозглашают их согласованными с правилами, никогда (и не без причин) не объясняя этих правил. Впрочем, иногда эта публика, смотрящая на них и оплачивающая их, немного сердится, так как она желала бы их понять. И тогда ей прямо заявляют, что она ничего не смыслит в этих делах и что совершенно сознательно избегают ее влияния; и если она не находит того, что создают, ни красивым, ни удобным, то неправа она; что

хранители догматов, единственные компетентные судьи, довольны, — и этого достаточно.

В такой век, как наш, когда каждое утро возникают новые идеи, когда все, вплоть до социальных основ, оспаривается, единственный предмет, который как будто остается непоколебимым, — это необъясненные догматы архитектуры, охраняемые таинственным ареопагом. Между тем, извне раздаются голоса, требующие архитектуры современной, архитектуры для нас, архитектуры понятной, архитектуры, отвечающей нашим общественным привычкам. Ареопаг, само собой разумеется, не отвечает на этот нескромный ропот. Он запирает свои двери и требует от своих адептов повиновения, тем более слепого, чем громче шумит толпа. Что же делать? Где найти прибежище? Власть, вернее, административные органы, не имеющие отношения к искусству, у которых много других дел, кроме организации дискуссий по вопросам искусства, предпочитают переложить ответственность с себя на хранителей доктрин, провозглашенных самыми здравыми, и все остается в лучшем виде в этом лучшем из миров. К тому же, где пробный камень? «Вы говорите, что публика недовольна, но это мнение нескольких бунтарей, какого-нибудь журнала, друзья которого не получают заказов на постройки. Где вы взяли ту публику, которая жалуется? Что же касается меня, то я в отношении такого-то и такого-то здания слышу только хвалебные гимны. Разве не всегда бывали завистники? Франция — превосходная страна, Париж — ее достойная столица, нигде в Европе вы не найдете более просвещенной и более честной администрации; Академия изящных искусств объединяет цвет архитекторов, которые сами выбирают друг друга из своей среды; следовательно, это самое свободомыслящее из учреждений в этой стране просвещения и искусств. Итак, на что вы жалуетесь, о публика?» На это ничего не возразишь...

Между тем, директор театра принужден считаться с тем, что партер освистывает пьесу, хотя она и была одобрена весьма солидным литературным комитетом, потому что со свистом связан вопрос о сборах. Выставленная плохая картина, будь она окружена самым высоким покровительством, все же остается плохой картиной, и ее не удастся продать. Литературное произведение, несмотря на все связи автора, все же остается у издателя, если оно скучно. Но что делать с выстроенным зданием, если оно плохо? Разрушить его? — это дороговато; пользоваться им по мере возможности? — это самое мудрое решение.

В области литературы, живописи, скульптуры апелляция к мнению публики имеет реальное значение, между произведением автора и этой публикой не стоят посредники; следовательно, монополия и ostracism невозможны. Французская Академия, академии надписей, гуманитарных наук, художеств, скульптуры при всем желании не могут быть односторонними в

своих суждениях, ибо мнение публики, которую поневоле нужно считать компетентной в оценке литературных, исторических, философских, живописных и скульптурных произведений, рано или поздно добивается открытия сих высокочтимых дверей перед признанными им писателями или художниками; мы видели замечательные тому примеры в наши дни; но иначе обстоит дело с архитектурой.

Архитектор не может построить здание в своем кабинете. Следовательно, непосредственная апелляция к суду публики для него исключена. Если он, к несчастью, не разделяет мнений Академии, может случиться, что самые счастливые способности и самые серьезные занятия, если они проявляются и проживают вне стен виллы Медичи, не смогут доказать его заслуг, ибо на своем пути он встретит противников, часто достаточно могущественных, чтобы выдвинуть против него veto. «Будьте с нами или не существуете» — таково всегда было высшее правило всякой организации, занимавшей положение вне контроля общественного мнения. «Школы, — писал недавно один из наших собратьев, — нетерпимы по убеждению». Но организация, пополняющая свои ряды из своей собственной среды, никому не отдающая отчета в своем преподавании, в своих доктринах, — это то, что у нас называется кастой. Представьте себе самых достойных, самых искренних людей и поставьте их в это положение; именно в силу того, что они искренние, знающие и убежденные люди, они поставят преграду перед всеми, кто не разделяет их мнения или их предрассудков. Требовать от них иного поведения — это было бы, я скажу, даже посягательством на их прирожденное достоинство, на искренность их убеждений; но в таком случае, как же надеются доказать и распространить принципы, не признаваемые школой, формы, отвергаемые ею, попытки, которые она считает крамольными? Как же добиться нового или обновленного искусства, исходящего из проверки различных мнений, из стремления нашей цивилизации, из меняющихся запросов каждого дня? Архитектура в конце концов — не более как форма, в которой воплощаются идеи; это, как сказал один поэт, каменная книга. Если бы французская Академия имела достаточно воли и силы, чтобы воспрепятствовать появлению некоторых категорий новых или обновленных идей, если бы она могла заставить всех писателей высказывать только ограниченное количество допустимых идей, пользуясь при этом словесными формулировками, принятыми два столетия тому назад, — разве в таком случае, спрашивается, мы не имели бы права жаловаться на однообразие литературных произведений, на то, что они непонятны, ненужны? Не умнее ли было бы тогда ограничиться чтением старинных произведений и не писать больше ничего, кроме нотариальных актов и счетов за поставленные товары?

Во Франции искусство пользуется умеренной любовью среди высших

классов, но в низших оно пробуждает живейший интерес. Там признают его влияние, но при условии, что это влияние не навязывается принудительно, а проявляется свободно, что его можно оспаривать и что оно не претендует на неприкосновенность догмата. Что касается архитектуры, то в глазах многочисленных работников, участвующих в ее развитии, толковое суждение, ясный, наглядный пример превращают в ничто пустые, хотя бы и замечательно составленные, фразы, расточаемые по поводу нетерпимых доктрин отдельных школ.

Существует довольно распространенное мнение о том, что художники не обладают положительным умом и охотно питаются иллюзиями. Я не напомнил бы здесь об этом предрассудке, если бы он не обладал неприятным свойством ставить в совершенно фальшивое положение образованную публику, занимающуюся вопросами искусства, по отношению к художникам и художников по отношению к этой публике. Художники, а архитекторы в особенности, — это люди, меньше всего склонные к иллюзиям, и напротив, самые положительные, по той простой причине, что всякая работа воображения у них немедленно претворяется в действительность. Всякое художественное произведение требует для своего восприятия какой-то формы, какого-то практического способа, ремесла, тотчас же возвращающего вас к ощущению реальности, возможности, человеческой мощи или немощи. Поэтому целесообразно рассуждать с художниками. И школа искусств, если она хочет быть не протекторатом, принужденным окружать себя покорными клиентами, а чем-то иным, если она хочет быть подлинной школой, должна приобрести все свое влияние в спорах, в обмене мыслями, в соревновании, являющемся следствием соперничества принципов, но осуществляемом вполне свободно и под контролем общественного мнения.

Мрак, которым окружают все вопросы, относящиеся к архитектуре, способствует ее упадку; и тогда как во Франции мы иногда склонны похвастать нашим превосходством по сравнению с другими европейскими нациями в отношении художественных произведений, в Англии и Германии среди бела дня свободно прилагают серьезные усилия к тому, чтобы нас догнать и перегнать. В то время как мы, благодаря нашим природным способностям, еще ухитряемся изучить архитектуру, не обучаясь ей в школе, у наших соседей основываются школы, не впадающие в нетерпимость и смело черпающие из всех самобытных искусств прошлого, извлекая из них элементы новых форм. В то время как наши лауреаты запираются в стенах виллы Медичи, молодые английские и немецкие архитекторы ищут повсюду, чем бы поживиться, — во Франции, в Италии, в Греции, — изучая методы различных стран, сравнивая их, посещая и осматривая строительные площадки, стараясь разобраться в различных переменах, происходя-

щих в искусстве. Частные общества учреждают музеи слепков и копий, доступные для самых скромных рабочих *.

Из вышеизложенного я делаю вывод, что из всех искусств архитектура во Франции в XIX веке находится в наиболее благоприятных условиях для того, чтобы продолжать свое прозябание в ничтожестве, если только в дальнейшем вопросы принципов этого искусства, жизненные вопросы, не станут доступными для всех, если преподавание не вступит на свободный путь. Полагая, что страна обладает искусством лишь тогда, когда все могут если не заниматься им, то хотя бы его понимать и обсуждать, я попытаюсь приподнять непроницаемую завесу, которой с давних пор окутывают нашу архитектуру и ее преподавание, делая из нее какое-то священное искусство, скованное несуществующими и никогда не существовавшими догматами, пустую формулу, не содержащую принципов, иероглиф, который сами посвященные не могут разобрать по той простой причине, что в нем не заключается никакого смысла.

Я вспоминаю, как весело смеялся знаменитый Шамполлион, рассматривая рисунок, привезенный из Египта, потому что зарисовщики, которые, очевидно, торопились поскорее выбраться из песков пустыни, воспроизвели несколько фрагментов иероглифов в виде орнамента, идущего по всей поверхности колонны; поэтому оказалось, что «Ра-мен-хепер», сын солнца, радостное сердце, разграбил все зерно города «Арат-ту» и опустошил все его поля тридцать два раза кряду, что, очевидно, было не так легко. И вот мы видим, что приблизительно таким же разумным способом в наши дни воспроизводят формы архитектуры древних. Следовательно, дело не в знании того, как в древности или в новые времена подчиняли «ордера» определенным пропорциям; как надлежит трактовать архитектурную деталь; каковы условные соотношения (существующие или предполагаемые) между частями и целым в ордере. Дело прежде всего в том, чтобы объяснить, как рассудок должен управлять архитектурными формами при любой цивилизации; как, поскольку разум является всеобщим достоянием, все могут обладать способностью устанавливать хорошие и дурные стороны сооружений; как при этом публика, судящая по инстинкту, однако, в общей массе безошибочно, но не умеющая определить причины своего порицания или одобрения, может заставить франкмасонов обсуждать и защищать свои догматы, если таковые у них имеются, или мотивировать свои сужде-

* Если говорить всю правду, то нужно отметить в Англии реакционное движение в пользу нетерпимых доктрин. В происходившей недавно дискуссии палата общин решила, что «итальянский стиль» Возрождения должен быть принят для зданий министерства. Но когда политическое учреждение вмешивается в вопросы «стиля» в области искусства, то это не опасно. Нельзя издать декрета о стиле так же, как и о фасоне шляпы; и в Англии в результате этой победы лорда Пальмерстона, вероятно, приступят к постройке тех зданий, которые были проголосованы, в стиле Палладио, — и этим дело кончится.

ния, если они их высказывают. Дело в том, что нужно объяснить разнородные методы, применявшиеся в известные эпохи, благоприятные для развития искусства, для успешного осуществления данной программы.

В основном программы мало изменяются, ибо потребности людей в цивилизованном состоянии остаются приблизительно одними и теми же, но под влиянием климата, традиций, нравов, обычаев, вкусов эти программы, в зависимости от времени и места, получают особое толкование. Так, например у афинян, как и у парижан, строительная программа театра одинакова в отношении назначения этого здания. Чего требовала и чего требует сейчас эта программа? Многочисленных мест для зрителей, расположенных так, чтобы все было видно и слышно; сцены, оркестры для хора или для музыкантов; общих помещений и уборных для артистов; фойе, отведенных для зрителей; просторных коридоров для входа и выхода. А между тем, в современном зрительном зале трудно обнаружить сходство с театром Диониса. Почему? Потому что рядом с программой, указывающей только на назначение здания, имеется программа, продиктованная нравами и обычаями общества, которое ее выдвигает. Уже в силу того, что сценические представления древних происходили при дневном свете, тогда как наши даются ночью, оба здания, древнее и новое, должны существенно отличаться одно от другого своей конструкцией, внутренней планировкой, декоративными украшениями. Если мы к этому различию в основных данных прибавим тысячу деталей, обусловленных нашей театральной практикой, как, например, сценические эффекты, работу машин, разделение зала на ложи и т. д., то мы получим архитектурное произведение, не имеющее с древними театрами ничего общего, кроме названия.

Итак, вот программа, данная в Афинах и в Париже для удовлетворения одного и того же запроса, и, в силу одного того, что наши обычаи уже иные, чем у афинян, эта программа создает у обоих народов здания, весьма далекие одно от другого. Следовательно, мы можем установить тот принцип, что в каждой программе имеется основа, которая мало изменяется и предназначена для удовлетворения запросов, более или менее одинаковых при всяком состоянии цивилизации, а кроме того, форма, продиктованная обычаями данного момента; что архитектура — не что иное, как выражение этой формы; что не обычаи общества подчиняются определенным архитектурным композициям, но эти последние порождаются обычаями, привычками, изменяющимися чрезвычайно сильно. Я полагаю, что никто не будет оспаривать правильности этого принципа. Между тем, на практике его, повидимому, стали забывать, начиная с первых лет нашего века.

Архитектурная композиция непременно должна исходить: во-первых, из заданной программы; во-вторых, из обычаев той цивилизации, в условиях которой живет автор; поэтому, для того чтобы работать над композицией, самое главное — иметь программу и точное представление об этих

привычках, обычаях и запросах. Повторяю, если программы в основном мало меняются, то обычаи цивилизованных народов и их нравы испытывают беспрестанные перемены; следовательно, архитектурные формы должны подвергаться бесконечным изменениям. Программа, данная во время Римской империи, требует, как и современная программа, освещения зала при помощи окон; ни та, ни другая не могут обойти этого условия; однако римское окно не похоже на наше и не может иметь с ним сходства, так как обычаи обоих народов различны. Разумеется, в обоих зданиях, в античном и в современном, окно всегда будет отверстием, проделанным в стене; но способ прорезывания окон, способ их защиты, их застекления, трактовка этих окон лишь в качестве светопроемов или, кроме того, отверстий, открывающих вид на окружающее, — все это, если архитектор умеет принимать во внимание современные ему обычаи, дает весьма различные композиции. Архитектура приобретает выразительность, когда она не только точно воспроизводит программу, но когда она, кроме того, облекает ее в формы, отвечающие обычаям, господствующим в данный момент. Вне этих условий народ, по моему убеждению, не может иметь архитектуры, — архитектор создаст компиляцию, а не композицию.

Архитектура египтян, греков, римлян и архитектура средних веков на Западе безукоризненно выполняла эти условия, и вот почему эти искусства оставили неизгладимый след в истории. Мы видим, что у египтян архитектурная композиция выводится из программ и из обычаев народа: она проста. Здание, независимо от своих размеров, всегда имеет только одну ось, все помещения расположены одно за другим. В храме, как и во дворце, согласно освященному обычаю, из первого двора, из первой крытой или открытой ограды, через последовательно расположенный ряд помещений доходят до святилища — последнего помещения, почти всегда самого маленького и закрытого. Самые богатые украшения отведены для внутренних помещений. Снаружи видна только оболочка, отличающаяся простотой, только массы; портики не открываются наружу, но выходят на закрытые дворы. Во всем чувствуется влияние в корне теократической системы. Греки поступают уже иначе. Здание, даже священное, носит общественный характер; оно не скрывает своих богатств, — оно их показывает. Оно уже не имеет таинственного вида египетского здания. Это — сооружение, воздвигнутое республикой, а не теократией. В греческих городах нет дворцов, — там есть дома, храмы и несколько общественных сооружений — гимнасии, театры, портики; эти здания представляют собою скорее огражденные пространства, расположенные под открытым небом, чем строения в собственном смысле. Римская архитектура эпохи императоров отличается совершенно иным характером. Правда, римляне заимствуют у греков их храмы, но дворцы они заимствуют у лукумонов и у азиатских правителей. Что же касается таких общественных сооружений, как амфитеатры, термы, базилики, то общую планировку

для них им подсказывает их собственный гений. Что главным образом должно привлекать наше внимание в древней архитектуре, в восточной ли, в греческой или в римской, — это идеальная согласованность композиции с нравами и обычаями населения, с его строительной техникой.

Я уже подчеркивал в своих предыдущих беседах глубокую разницу, в силу которой римская архитектура и архитектура греков представляют собою два различных искусства, особенно в отношении конструкции. Эта разница не менее отчетливо выступает в композиции. Греки уделяют сравнительно мало внимания тому, что мы называем планом, тогда как у римлян план, вернее, композиция плана, играет главную роль; план буквально отражает программу, и архитектура ему подчинена. Римляне не были художниками, поэтому естественно, что они прежде всего хотели выполнить материальные требования, продиктованные программой. Этот метод с тех пор признавался хорошим, и если у нас от него нередко отступали, то это потому, что мы несколько более художники, чем римляне, и охотно жертвуем нашими материальными нуждами ради удовлетворения запросов более высокого порядка.

Не договорившись относительно понимания принципов и не дав им ясного определения, мы часто впадаем в самые странные противоречия. Мы хотим поступать так, как поступали римляне (нас, по крайней мере, уверяют в этом начиная с XVII века), между тем как под влиянием нашего инстинкта мы вводим чисто художественные соображения в наши архитектурные композиции. Поэтому, колеблясь между двумя противоположными принципами, мы создаем произведения, в которых отсутствует прямота, т. е. то, что в архитектурном искусстве можно назвать принципиальностью. Ведь очень трудно быть греком и римлянином одновременно. Греки жертвовали многим ради формы; римляне жертвовали всем ради пользы, ради общественных или частных нужд. Каждый из этих методов имеет свою хорошую сторону; но следовать одновременно тому и другому, это значит, пожалуй, желать невозможного, это значит оставить неудовлетворенным и чувство греков и рассудок римлян; это значит вступить на путь сооружения зданий, лишенных характеристики.

Несомненно, что для нас, людей современного Запада, существует только один метод архитектурной композиции: подчиняться условиям заданной программы и затем использовать то, что мы знаем, для нахождения форм, в которые мы должны облечь разнообразные запросы, диктуемые нам привычками нашего времени; к тому же эти формы должны быть красивы и долговечны. Всякий, кто продолжительное время занимался архитектурой и не заимствовал предварительно в школах свойственные им предрассудки, знает, что формы, являющиеся наивным выражением необходимости, даже самой низменной, именно в силу этого приобретает особую прелесть.

Ввиду того что каждая часть здания, конструкции, должна иметь свое разумное основание, мы непроизвольно ощущаем всякую форму, говорящую

нам о своем содержании, подобно тому, как мы ощущаем красоту дерева, все части которого, от ствола, крепко вросшего в землю, до последних ветвей, как бы устремляющихся к свету и воздуху, ясно говорят об условиях жизни и долговечности этих больших растений. Но если каждая часть здания должна выражать ту необходимость, которая вызвала ее сооружение, то между этими частями должна существовать тесная связь; в этом-то комбинировании всего целого архитектор проявляет свои природные дарования, свои знания и свой опыт. Если во время этой работы знакомство с различными древними и новыми архитектурными композициями может оказать помощь архитектору, предлагая ему примеры того, как другие поступали до него, оно иногда может и помешать, оно заполняет его мысль тысячей форм, хороших каждая в отдельности, но не мирящихся между собою, не дающих возможности найти единое решение и поэтому приводящих к компромиссу, вследствие которого произведение утрачивает всякий характер.

Я вовсе не собираюсь жаловаться на то, что наша эпоха располагает более значительным количеством художественного материала, чем всякая другая; впрочем, если бы я и жаловался, то все равно, хорошо это или плохо, но этому воспрепятствовать нельзя; но чем обширнее знакомство с материалом, тем больше порядка и твердости в мыслях требуется для того, чтобы использовать его кстати, тем настойчивее возникает необходимость подчинить эти наблюдения, часто накопленные без порядка и без счета, твердым принципам, так же как необходимо поддерживать в армии тем более строгую дисциплину, чем она многочисленнее и чем более разнородные элементы входят в ее состав.

Следовательно, в наше время, более чем когда-либо, необходимо для композиции архитектурного произведения крепко держаться подлинных, неизменных художественных принципов и систематически классифицировать познания, приобретенные в области более ранних искусств. Если архитектор, составляя план, не видит перед собой всего здания, если оно не рисуется целиком в его мозгу, если он рассчитывает на многочисленные материалы, которыми он располагает для последовательного придания соответствующей формы каждой части, то произведение будет неопределенным, лишенным единства, правдивости и характера; это произведение непременно будет плохим, если, прежде чем приступить к планировке, архитектор остановил свой выбор на таком-то фасаде, на таком-то ордере, пленившем его или навязанном ему волей, чуждой искусству. Забвение неизменных принципов, как бы заменяющих в искусстве чувство морального*, отсутствие метода в работе, в классификации накопленных материалов прошлого, подчинение мимолетным фантазиям — все это наполнило наши города зданиями, не

* Мне кажется, что я достаточно подчеркивал ценность и значение этих принципов в предыдущих беседах, принципов, которые, впрочем, можно резюмировать в немногих словах: беспредельное уважение к правдивости.

оправдываемыми ни здравым смыслом, ни вкусом, хотя их выполнение подчас и незаурядно. Мы всегда, за редкими исключениями, у архитекторов древности, и даже средних веков, по крайней мере во Франции, находим постоянное соблюдение законов, составляющих хороший вкус, иначе говоря, точное подчинение формы, т. е. внешности, разуму. Как только мы забываем эти принципы, мы можем быть более или менее искусными, более или менее удачными декораторами, в зависимости от того, насколько хорошо или плохо мы передаем моду сегодняшнего дня, — но мы уже не архитекторы.

Когда программы были просты и не тонули в многообразии деталей, продиктованных бесконечным множеством мелких привычек, архитектура, естественно, была проста. Греки, люди вкуса по преимуществу, прекрасно понимали, что, давая своим архитекторам чрезвычайно сложные программы, они не могли требовать от них применения простых форм; поэтому то, что прежде всего вызывает наше изумление во всех памятниках, которые они нам оставили, — это крайняя простота программ и запросов, а следовательно, и планов. Но стремиться применять эти формы, естественно вытекавшие из весьма ограниченных потребностей, в условиях нашего социального строя, это значит задать себе неразрешимую задачу. Римляне, будучи людьми практичными, ставили более высокие требования; их строительные программы, по сравнению с греческими, сложны, обширны, разнообразны; в связи с этим их архитекторы вводят новые виды планировки и конструкций, отвечающие этим новым потребностям, и если они заимствуют у греков некоторые формы, то это скорее интерпретация, чем подражание. Часто эти формы их стесняют, они их видоизменяют или, если хотите, искажают. Люди средневекового Запада — почти такие же практичные, как и римляне, но в большей мере художники — решительно порывают с греческими формами, испорченными или неудачно применявшимися римлянами, и вводят собственные, им одним принадлежащие формы, точно отражающие нравы и обычаи их эпохи. Это факты, достаточно подтвержденные научными исследованиями последних двадцати лет.

Если программы греческих зданий, относящихся как к религиозному, так и к гражданскому типу, были слишком просты для римских зданий; если программы, которые давались архитекторам средних веков, настолько отличались от прежних программ, что эти архитекторы сочли себя обязанными искать новых форм и новых способов конструкции; если наши современные требования так сложны, что не допускают даже применения архитектуры средних веков, то совершенно непонятно, почему, в силу какого непонятного логического построения, мы пришли в настоящее время к необходимости восстановления форм или смеси архитектурных форм, принятых у римлян; и тем более непонятно, как мы можем, не нарушая наших привычек, применять для наших общественных или частных зданий плани-

ровку, обычно применявшуюся в древнем Риме. В самом деле, чем яснее выступает перед нами высокое совершенство этих планов, так хорошо соответствовавших объекту, программам, нравам и каждодневным привычкам римлян, тем более, поскольку эти нравы и обычаи не похожи на наши, мы должны избегать воспроизведения этой планировки в наших городах XIX века.

В крайнем случае можно жить в замке или в доме XIV века; но кто же в наши дни во Франции пожелал бы жить в римском доме эпохи императоров, и где найдется такой монарх, который нашел бы, что можно удобно устраиваться в Палатине? Если полезно исследовать, какими способами цивилизации, предшествующие нашей, пришли к выполнению архитектурных программ своей эпохи, если это — хорошее умственное упражнение, то разумно было бы, чтобы эти занятия не приводили нас в таком случае к подражанию. Чем мы должны проникнуться — это идеей полной согласованности программы и запросов с композицией, а не независимости композиции от программы и обычаев. Изменяя, преобразовывая или усложняя ту среду, в которой мы живем, необходимо, здраво рассуждая, настолько же изменить, преобразовать, усложнить композицию. Между тем, казалось бы, если следовать некоторым очень недавно принятым системам, форма (и определенная форма) должна всегда преобладать над животворящим принципом, т. е. над применением разумного суждения в искусстве. Если верить тому, что проповедуют школы, то окажется, что потребности нашей страны, вкусы, особый дух, свойственный нашей стране, попытки художников сойти с проторенных путей, наши строительные материалы, их применение, современная индустрия — играют весьма незначительную роль. Заметим, что этот способ заключения искусства в определенные границы не может быть осуществлен в отношении наших жилых домов и что если нам навязывают академический режим в наших общественных сооружениях, мы, к счастью, до сего дня имеем право, считаясь лишь с правилами уличного благоустройства, согласовать наши частные жилища с программами, выдвигаемыми нашими привычками; и вот, в городах, наряду с нашими домами, вполне приспособленными к нашим обычаям, мы видим совершенно новые сооружения, которые кажутся принадлежащими цивилизации, имеющей лишь весьма отдаленную связь с нашей. В большинстве же этих общественных сооружений архитектура тиранически навязывает себя, подобно некоему религиозному искусству, с композицией и формами которого связаны священные традиции. Нужно иметь смелость сознаться, что многие из наших сооружений кажутся построенными не для того, чтобы выполнять определенное назначение общественного характера, заранее известное, но для того, чтобы являть глазам архитектурную массу, рассматриваемую с определенной точки зрения. Те, кто обвиняют нашу эпоху в склонности к позитивизму, явно неправы в отношении наших общественных сооружений. Выполняя соблазнительный проект, поспешно воздвигают стены по плану, вычерченному со-

гласно академическим правилам, не всегда совпадающим с тем, что говорит здравый смысл, и так же поспешно украшают их колоннами, опоясывают карнизами; затем эту же груду камней перекроют, облицуют, украсят скульптурами, и она превратится в случайное соединение форм, взятых, неизвестно почему, из античных памятников или зданий Возрождения, и лишь после этого задумаются над вопросом, как распланировать это обширное сооружение для того или иного назначения.

«Будет ли он богом, столом или тазом», дворцом, учреждением, казармой, помещением для празднеств, конюшней или музеем? Иногда — все это вместе взятое, поочередно, без всякого труда. Я говорю — без труда, но я ошибаюсь; тут-то и начинаются для архитектора всякие неприятности. Приходится перерезать окна междуэтажными перекрытиями и перегородками, устраивать витые лестницы в темных клетках, терять значительные пространства, которые невозможно осветить, тогда как полезные помещения получаются тесными; приходится зажигать газ среди бела дня в галереях и заливать солнечным светом клозеты; а затем помещать маркизы над дверями, где они не были предусмотрены, или ставни и шторы на окнах, к которым они не подходят; делить антресолями маленькие комнаты, чтобы они не были похожи на колодцы, и поднимать потолки в больших помещениях за счет верхних этажей, чтобы их не принимали за ящики; покоряться необходимости осветить служебные помещения при помощи архивольтов в глубине портиков, под которыми никто не проходит, — иначе говоря, обречь людей на жизнь в комнатах, лишенных воздуха и света, ради удовлетворения своего желания показать публике снаружи вид монументальных галлерей.

Но, не говоря уже о вымученном расположении для вящей славы наружной архитектуры, не случается ли нам видеть, что фасад, очаровательный на бумаге, в геометрической проекции, производит совершенно иное впечатление в выполнении? Это потому, что архитектор не учел перспективного эффекта, или потому, что он не сообразил, что солнце никогда не дает теней, которые он так искусно изобразил на чертеже под углом в 45°; или потому, что он не предусмотрел впечатления от неудачного силуэта, грубо вырисовывающегося на фоне неба, тогда как этот силуэт был искусно скрыт на рисунке благодаря легким тонам. Архитекторы античной древности, архитекторы средневековья и даже Возрождения были, конечно, не такими искусными рисовальщиками, как наши; они не заботились об академическом расположении плана, о геометрической проекции, если это не были рабочие чертежи; их планы были вычерчены в строгом соответствии с программами, а вычертив план, они старались подчинить ему расположение архитектурных частей. Чтобы передать последние на бумаге, они не обманывали более или менее сведущих любителей и самих себя геометрическими вертикальными проекциями, почти всегда обманчивыми, но они, несомненно, внимательно учитывали то впечатление, которое должно было про-

изводить здание в законченном виде. Для этого нужно было нечто иное, чем образование, ограничивавшееся изучением проектов зданий, которые никогда не будут построены; нужно было приучиться к наблюдению и к сравнению; нужно было так же серьезно заняться практикой, как и теорией, и не ограничивать горизонты архитектуры стенами мастерской или стенами города, будь это даже город Рим.

У нас, конечно, нет недостатка в средствах; мы располагаем в избытке элементами, необходимыми для доброкачественной работы; нам недостает лишь одного: настоящего, широкого и свободного архитектурного образования, основанного на принципах, а не на уже выродившихся формах; образования, которое, вместо того чтобы скрывать от нас целые периоды искусств, научило бы нас видеть и использовать то, что сделали наши предшественники, образования, заботящегося о серьезном использовании наших способов выполнения, развивающего умы молодежи, вместо того чтобы тщательно окружать ее старыми предрассудками, которыми никто больше не дорожит вне стен школы.

Делать из архитектуры искусство, доступное только посвященным, искусство, замыкающееся в рамках определенных условных методов, которые не могут быть известны и понятны непосвященным, — это, правда, один из способов сохранения за собой монополии, связанной с известными выгодами для тех, кому она принадлежит; но не следует ли опасаться, что в один прекрасный день посвященные останутся одни со своими тайнами? и не пришлось ли нам, уже с тех пор, как все в этом мире движется быстрее, быть свидетелями измен посвященных, угрожающих симптомов, предвещающих это одиночество? Не говоря уже о тех, которые восстановили школу против школы, не замечаем ли мы, что значительное число работ, прежде поручавшихся архитекторам, теперь перешло в другие руки? Оставаясь прикованной к этим методам, сущность которых она даже не потрудится объяснить, не чувствует ли школа, что рядом с ней возникают специальности, ежедневно стремящиеся захватить кусочек области, принадлежащей архитектуре? Если бы школа говорила: «пусть погибнет архитектура, лишь бы сохранился принцип», то мне еще была бы понятна подобная доктрина, как бы дика она ни была. Но, принцип... в чем же он заключается? Нужно бы потрудиться его определить. Этого-то определения мы и ждем. Если и существует официальная архитектура, то нет архитектурного образования. Получить право спрягать на все лады: «быть учеником школы» — это, разумеется, привилегия; но, пожалуй, этого недостаточно для борьбы с захватническими стремлениями, со всех сторон угрожающими области архитектуры, и ежедневными попытками сузить ее пределы.

Вернемся к композиции. Первое условие для композиции — это знать, что хочешь сделать; знать что именно хочешь сделать, — это значит иметь идею; для выражения идеи нужны принципы и формы, т. е. правила и язык.

Законы архитектуры могут быть поняты всеми, — это вопрос здравого ума. Что касается формы, способов выражения своей мысли, подчиненной правилам, то, чтобы знать их, нужны продолжительные теоретические и практические занятия и обладание искрой священного огня. Итак, чтобы создать композицию, нужно соблюдать непреложные законы архитектуры, являющиеся законами здравого смысла, и затем найти в своем мозгу и под своими пальцами формы, позволяющие передать то, что созрело в вашем уме, то, что подсказывает вам рассудок. От архитектора нельзя требовать гениальности; но чего мы всегда имеем право от него требовать — это здравого смысла и понятной формы. Однако случалось, что за законы архитектуры принимали простые формулы, применявшиеся, самое большее, в стиле весьма отдаленных времен, что таким образом искажали неизменные принципы, стоящие выше всякой формы, — чтобы подчинить их узким требованиям одной из этих форм. Некоторые более либеральные умы, правда, пытались проповедывать эклектизм, предоставляя право убежища всем формам, применявшимся от древних времен до наших дней; но на практике эти либеральные идеи создают лишь «макаронический» язык (если можно так выразиться), смысл которого никто не может постичь. К тому же весьма трудно, даже будучи вполне беспристрастным, отвести каждой художественной форме одинаковое место; часто обстоятельства заставляют выбирать: выбор — это уже предпочтение; предпочтение одного — это уже исключение другого. Архитекторам античности, архитекторам средних веков и Возрождения, менее ученым, чем мы, не приходилось, к счастью для них, заниматься этими тонкостями; все они исходили из неизменных принципов, и у них для выражения своих идей были формы, принятые в их эпоху, более или менее гибкие, но всегда приспособленные к этим принципам. Они говорили на одном языке, а мы имеем их несколько; если они уделяли внимание формам, существовавшим до них, то применяли их, лишь пропустив их сквозь горнило своей эпохи. Это можно наблюдать как в эпоху Возрождения, так и позднее, в начале XVII века.

Архитекторы XVI века, восхищавшиеся остатками римской древности и искренне верившие, что они вдохновляются античными формами, пользовались по привычке, по традиции, такой полной свободой, умели так хорошо проникаться запросами своей эпохи, что преобразовывали римское искусство, а не подражали ему. Это был язык, с которого они, так сказать, переводили по-своему, и, может быть, стараясь говорить по-латыни, они говорили по-французски; но все же в этом бессознательном переводе чувствовалось влияние античного искусства, придававшее особый, своеобразно острый привкус архитектуре той эпохи. Рассматривая то, что осталось от замков и дворцов, задуманных и построенных в XVI веке, как, например, Шамбор, Мадридский замок, Экуэн, Анэ, части Лувра и многое другое, мы сразу видим, что эта архитектура создавалась под сенью римской древности,

а между тем, это другое искусство; это искусство, связанное с нашими прежними традициями, вполне отражающее свою эпоху, вполне французское, вполне гармонирующее с нравами и вкусами того времени, восстанавливающее или, вернее, продолжающее старые формы и присваивающие их. Как это возможно? Дело в том, что они строго соблюдали старые принципы, принципы, применение которых не прекращалось в древности и в средние века; дело в том, что они не подчиняли этих принципов возобновленным формам, но наоборот, заставляли формы служить принципам.

Чтобы как можно ближе подойти к нашей теме, заметим, например, что в гражданских, так же как и в религиозных сооружениях Возрождения композиция плана изменяется лишь постольку, поскольку этого требуют новые обычаи. Планы дворцов, замков, домов и церквей весьма мало отличаются от планов XV века, в свою очередь, повторяющих с незначительными изменениями планировку XIV и XIII веков. Первоначальная композиция, та, которая в конечном счете господствует над остальными, всегда представляет собою планировку, требуемую нашими гражданскими и религиозными обычаями; идея всегда подчинена запросам своей эпохи и не ищет иной отправной точки; но для выражения этой идеи архитектор берет чужую форму, умело приспособляет ее к своей идее, ибо он действует методически, он прежде всего — человек своей эпохи и не думает, что формула может быть поставлена выше правдивого выражения необходимости. Но при Людовике XIV поступали уже иначе, доказательством чему служит колоннада Лувра, ибо здесь архитектор имел в виду прежде всего сооружение ордера, скопированного с римско-коринфского, не задумываясь об уместности этого ордера и о соответствии его дворцу, к которому он приставлен. Этот способ трактовать архитектурную композицию наизусть, т. е. ставить форму, определенную форму, выше простейшего выражения материальной потребности, по нашему мнению, ведет искусство архитектуры к гибели, и опыт нам показывает ежедневно, что мы не ошибаемся, ибо наши здания все более и более утрачивают тот характер, который подобает их назначению. Архитектурная композиция, вместо того чтобы быть логическим следствием, вытекающим из разнообразных элементов, которые должны лежать в основе каждого сооружения, как-то: программы, привычек, вкусов, традиций, материалов, способа их обработки, становится не более, как «академической» формулой. Этот метод, опирающийся на теорию, приобретающую все большую неопределенность, а не на здравый смысл и практику искусства, метод, никогда не получающий определения и поэтому не подлежащий оспариванию, этот метод, представляющий собой, повторяю это, какое-то посвящение в таинство или, вернее, право на покровительство, приобретенное благодаря слепому повиновению, приводит архитекторов либо к одиночеству, если они ему подчиняются, либо к самым экстравагантным фантазиям, если они от него освобождаются. Кроме того, он имеет тот серьезный недостаток, что

признает правоту положительных умов, склонных видеть в искусстве только бесполезную, разорительную роскошь, не интересующую никого, кроме небольшой группы в обществе. Действительно, как защищать неудобное величание большинства наших общественных сооружений перед людьми, без труда доказывающими нам почти полное отсутствие в них смысла; перед людьми, которые, не будучи профессионалами, замечают, что все эти формы не согласованы с теми функциями, вместилищем которых они являются?

Мы видели, что греки умели придавать своим гражданским и религиозным сооружениям формы, гармонирующие с назначением этих зданий, что даже римляне остались верны этому правдивому принципу. В средние века во Франции архитекторы соблюдали его строжайшим образом. Если римский жилой дом не похож на общественное сооружение, храм — на базилику, театр — на дворец, то и наши церкви, наши замки, наши странноприимные дома или ратуши, наши дворцы и наши жилые дома средневековья весьма разнородны по плану, по формам и по виду. Если средневековые архитекторы допускали симметрию в зданиях, отличавшихся полным единством назначения, как, например, в церквях, то они не применяли ее в замке, представлявшем собою лишь совокупность весьма разнородных служебных помещений; в этом (как я уже говорил) архитекторы поступают в соответствии с расположением римской виллы, в которой служебные помещения образуют совокупность построек, имеющих каждая своеобразную форму, подобающую объекту. Эти принципы были признаны правильными в древности, почему бы им быть непригодными в средние века? Почему такие противоречия? Об основаниях предусмотрительно умалчивают; расхваливают то, что построено в Италии при императорах, и порицают те же постройки, но воздвигнутые у нас при королях третьей династии, потому что хотят диктовать формы, а не объяснять принципы. Почему предписывать одни формы и отвергать другие? Потому что первые известны, изучены; а вторые требуют исследования и изучения, потому что архитекторы, уверенные, что достигли цели, недовольны, когда им указывают на эту цель, как на этап, за которым лежит еще длинный непроеденный путь.

Я не считаю нужным останавливаться здесь подробно на памятниках средневековья, о которых я пространно говорю в другом месте *.

Вернемся к искусству того момента, когда оно вступает на новый путь, но вместе с тем сохраняет некоторые из прежних традиций, с которыми нельзя порвать в один день. Я рассмотрю здания XVI века той эпохи, когда архитектурное искусство достигло пределов возможного в отношении материального осуществления, когда общество преобразовывалось и стремилось сломить последние преграды клерикального и светского феодализма, когда античную древность начали изучать внимательно, серьезно и систематично.

* См. „Dictionnaire raisonné...“.

Но сначала мы должны покончить с одним предрассудком (мы их встречаем на каждом шагу, когда дело касается истории и практики нашего искусства); говорилось и повторялось неоднократно, что французских архитекторов Возрождения вдохновляло в начале XVI века искусство итальянского Возрождения; доходило даже до уверений, что многие из наших зданий той эпохи были построены итальянцами. Это последнее мнение, которое, кстати, не подтверждалось никакими доказательствами, было победоносно опровергнуто в наши дни *. Что касается первого, то достаточно взглянуть на наши здания XVI века, чтобы убедиться, что французское искусство в эту эпоху не искало себе образцов в Италии, ибо эти здания не имеют ничего общего с итальянскими ни в планировке, ни в стиле, ни в строительных приемах. К тому же было бы странным самообманом датировать французский ренессанс не ранее, как царствованием Людовика XII, тогда как он появился еще до 1450 года и проявил себя в чисто французском духе. Мне не вполне ясны мотивы, заставляющие нас думать, что наши искусства пришли к нам из других стран. Во Франции еще существуют провинции, все готические сооружения которых, как говорят, построены англичанами; Кёльнский собор, представляющий собою подражание соборам Амьена и Бове и воздвигнутый на пятьдесят лет позднее, долго считали прототипом готического искусства; наконец, постройку замка Шамбор, некоторых частей Лувра и Фонтенбло приписывали итальянским мастерам; самое большее, если допускали у нас наличие собственного искусства при Людовике XIV, т. е. именно в тот момент, когда мы начали утрачивать свою самобытность. «Да, что там, — говорил Филибер Делорм своим современникам, — особенности родной страны и королевства всегда менее восхваляются, чем чужеземные, а особенно во Франции. Я твердо уверен, что не найдется ни королевства, ни страны, какова бы она ни была, более богатой и лучше снабженной разнообразными камнями для построек, чем наша. Ибо природа так о ней позаботилась, что, я полагаю, не найдется народа, имеющего более прекрасные средства для строительства, чем французы. Но большая часть их имеет обычай не находить ничего добрым, если оно не происходит из чужой страны (мы на это уже указывали) и не стоит весьма дорого. Вот природное свойство француза, который в подобном случае восхваляет куда больше мастеров и мастерство иноземных народов, чем таковые своей родины, будь они даже весьма искусны и превосходны». Признаемся, что мы и в настоящее время не сдвинулись с места в понимании вещей, относящихся к архитектуре, и что искусство, очевидно, весьма жизнеспособно у нас, если оно еще хоть немного сопротивляется предрассудкам, постоянному гнету, расслабляющему режиму, которым оно подчинено уже в продолжение почти двух веков.

* См. „Notice“ de La Saussaye о Шамборе в „Les grands Architectes de la Renaissance“, par M. A. Berty.

То, что условились называть Возрождением, не представляет собою случайного факта, который мог возникнуть раньше или задержаться, в зависимости от политических событий. Возрождение является скорее продолжением римской организации, чем возвратом к забытой системе. Искусство Возрождения развивалось в благоприятных условиях, которые уже не могут появиться вновь, но, констатируя растущую вульгарность современного искусства, нужно, тем не менее, сделать попытку по возможности остановиться на пути, увлекающем нас к упадку, и поискать, нет ли новых путей, еще открытых для нас.

Не скрою, что это неблагодарная задача, и что я предпочел бы разделить веру тех, кто твердо убежден в том, что архитектурное искусство идет вперед, что из того переходного состояния нерешительности, в котором мы находимся, может зародиться, как это было когда-то в древности, в XIII веке, в XVI веке, самобытное, новое искусство, вполне приспособленное к нашей цивилизации. Но, не настаивая на невозможности подобного явления, мне все же позволительно, я полагаю, в этом усомниться и высказать причины своего сомнения.

Архитектура излучала яркий блеск в древней и новой истории лишь после известных социальных потрясений, в которых вопросы смещения и антагонизма рас играли важную роль. Эти смещение и антагонизм влияют также и на область умственного труда. Я не нахожу, что нас окружают подобные благоприятные условия. Смутные или мало ценимые традиции, которыми никто не верит, бесчисленные способы выполнения, мощные средства, доставляемые индустрией, и — для управления этими способами, для применения этих средств, что же? Отрицание и забвение основных простейших законов; односторонний дух школы или фантазия; дискуссии в узких кругах, к которым публика равнодушна; если случайно и появляются индивидуальности, то их предают остракизму; и, наконец, враждующие лагеря подражателей прошлому, спорящие о формулах и не делающие ни малейшего усилия, чтобы сговориться о принципах. Однако можно заметить рядом с этим смутным состоянием области архитектурного искусства и под ним некую терпеливую работу, добросовестное изучение и анализ произведений, оставленных нашими предшественниками, фундамент новой доктрины, основанной на самых строгих принципах, а не на традиции; пожалуй, нечто аналогичное движению, вызвавшему искусство XII века из монастырей и передавшему их в руки мирян. Но найдет ли эта демократическая интеллигенция, стремящаяся к эмансипации, такую же поддержку, какую встретила ее предшественница? Благоприятное ли сейчас время для этого? Питает ли пресыщенная публика живую симпатию к произведениям искусства? Не дошли ли мы в области искусства до той точки, что и византийское общество, проводившее время, дискутируя в школах, в то время как варвары штурмовали укрепления города?

Во всех вопросах, относящихся к области умственной жизни, происходит постоянная борьба между более или менее прочно установившейся традицией и стремлениями умов, ищущих нового. Светская школа XII века, поддерживаемая благоприятно сложившимися обстоятельствами, нашла в себе достаточно энергии и веры в свои принципы, чтобы в течение нескольких лет заменить умирающие традиции монахов искусством, которое она сумела создать в своей среде и которое, облекаясь в свою исключительно гибкую форму, легко поддавалось всем преобразованиям, какие только могут претерпевать обычаи общества. Это искусство, порожденное духовным освобождением трудящихся классов города, в высшей степени демократическое, заменившее исследованием и разумным суждением теократические тенденции, вскоре дошло до злоупотребления своими собственными принципами; именно в силу того, что оно было демократическим, оно не сумело и не смогло обновиться. Идя от вывода к выводу, оно дошло до системы геометрических формул. Начиная с конца XIV века, оно было доведено до крайних пределов, до каких только могли его довести его принципы. Архитектуре оставался единственный выход, а именно на дорогу, давно оставленную галло-римлянами. Туда она и бросилась*.

Наши архитекторы Возрождения сумели (за что они заслуживают нашего безграничного уважения) сохранить свою индивидуальность, в то же время стараясь восстановить античные римские формы. Благодаря свойственному нам практическому уму, проявляющемуся, когда мы предоставлены самим себе, они продолжали придавать большое значение материальным средствам, предоставленным в их распоряжение, требованиям современных им обычаев, традициям, климатическим условиям и удобствам тех, кто им давал заказы на постройку зданий. О том, насколько они оставались верными этим принципам, свидетельствуют не только оставленные ими архитектурные памятники, но и их письменные труды, и в частности Т р а к т а т о б

* Понимание всего того, что относится к истории искусства во Франции, настолько смутно, что мы встречаем защитников демократических тенденций, которые видят в том, что называется готическим искусством, отражение феодального режима и вследствие этого безапелляционно его осуждают. Люди XVII века во главе с Людовиком XIV обладали более ясным пониманием, когда они высказывали презрение к французскому искусству средних веков; но, согласитесь, что странно слышать, как сторонники главенства разума, противники деспотизма и привилегий, рассуждают о вопросах искусства так же, как великий король. Между тем, в искусствах наиболее ярко проявляется дух народа и его стремления. Людовик XIV был вполне в своей роли, когда он старался задавить средневековые здания псевдоримскими сооружениями, тогда как люди, заявляющие о своих надеждах на победу демократической интеллигенции, берут на себя далеко неподобающую им роль, закрывая глаза на то, что в этой архитектуре средних веков имеются зачатки тех элементов, которые способны развиваться во всяком обществе: правильное использование материала, движущие силы и способы, выдвигаемые в наши дни в качестве последнего слова цивилизации.

архитектуре Филибера Делорма. Этот автор, действительно, отводит главное место в своей книге * правильному руководству работами, советам, обращенным к заказчикам, ориентации, санитарии, познаниям, необходимым для архитектора, свободе, которую ему необходимо предоставить, использованию материалов, их выбору, внутренней планировке и удобствам. «Итак, — говорит он, — лучше было бы архитектору, по моему мнению, допустить погрешности в украшениях колонн, в пропорциях и фасадах (в том, что все занимающиеся строительством изучают наиболее тщательно), чем в прекрасных законах природы, касающихся удобств, обычаев и пользы обитателей, а не украшения и обогащения жилищ, только радующих взоры, не принося никакой пользы здоровью и жизни людей. Не видим ли мы, я вас спрашиваю, что упущения в приспособлении, устройстве и удобстве жилищ делают обитателей печальными, болезненными, раздражительными и окруженными всяческими невзгодами и неудобствами, в которых зачастую невозможно разобраться, а тем более угадать, откуда они происходят?»

Что можем мы к этому прибавить?

Филибер Делорм, так же как и его далекие собратья, считал ориентацию зданий одним из первых условий композиции, и точным соблюдением этого принципа объясняется большая часть отступлений от правильных форм, на которые указывают в средневековых замках и дворцах; это условие, кроме того, согласуется с античными традициями, и было бы заблуждением видеть здесь систематическое пренебрежение правилами симметрии. Симметрия — это потребность глаза, потребность, которую старались удовлетворить во всех случаях, когда этому не противилась более настоятельная необходимость.

Разумеется, средневековые архитекторы не имели тех же взглядов на симметрию, какие были у древних; они скорее стремились к уравниванию масс и деталей, чем к их точному повторению.

Я полагаю, что необходимо ясно изложить обе эти системы, имеющие каждая свои преимущества и свои недостатки, ибо в вопросе их применения, повидимому, не достигнуто полного понимания. Мы видели (и бесполезно снова останавливаться на этом предмете), что греки считали необходимым подчинять каждое сооружение правилам симметрии, но они не думали о подчинении нескольких зданий разнородного назначения единой симметричной системе; они пользовались этой свободой в своих частных жилищах, и их дома состоят из совокупности различных композиций, которые, взятые вместе, не подчиняются правилам симметрии. Римляне применили этот мудрый принцип, и их дворцы и жилые дома представляют собой ряд помещений, которые могут быть симметричными каждое в отдельности, но не подчиняются симметрически задуманному ансамблю. Они умеют использовать

* „L'Architecture de Philibert de l'Orme“, Paris 1576.

предоставленный им земельный участок, они заполняют его удачно распланированными и искусно соединенными постройками, но не помышляют о заключении этих служебных помещений, не имеющих между собой ничего общего, в одну оболочку, однородную по своему наружному виду.

Римский Палатин, например, имел, вероятно, как снаружи, так и внутри вид монументального города, совокупности дворцов, но не вид одного дворца в том смысле, как мы это понимаем в настоящее время. То же можно сказать относительно императорских построек Спалато, Пальмиры и др. Перспективные виды, встречающиеся в античной живописи, всегда изображают весьма неправильно расположенные соединения правильных построек, и мы не найдем во всей римской древности, а еще менее в греческой, таких архитектурных планировок, как, например, Версаль, или современная площадь Вандом, или Лувр, как площадь Людовика XV с ее зданиями Гард Мёбль, Королевской улицы и улицы Мадлен. В плане античного Рима мы не сможем обнаружить ни одного района, в котором было бы такое же симметрическое соответствие общественных сооружений; здания симметричны только в своих собственных пределах и поскольку это допускают требования программы и условия местности. Подчиняясь этому принципу даже в самой форме зданий, римляне воздвигали особую постройку для каждого служебного помещения; это была вполне законченная постройка, имевшая свой ордер, свое перекрытие и подобающую высоту; и в архитектуре римлян мы никогда не встречаем разнообразных помещений, играющих более или менее важную роль, соединенных под одной кровлей и имеющих снаружи единый ордер.

Следовательно, когда нам удастся объединить под симметричной ордерной оболочкой разнообразные помещения такого рода, как большие залы, частные квартиры, лестницы, вестибюли, залы для празднеств и балов, часовни, галереи, конторы, библиотеки, музеи и пр., нет никаких оснований претендовать на то, что мы якобы следуем античным традициям. Нужно, наоборот, признать, что мы значительно более далеки от этих традиций, чем архитекторы средневековья. Я не спорю, я просто излагаю факты, правильность которых каждому легко проверить. Римский дворец, как и современный дворец, т. е. жилище монарха, должен был сочетать весьма обширные залы, удобные переходы, помещения жилые, общественные и частные службы, парадные комнаты и все удобства обывательской жизни. Поэтому он ставит перед архитектором программу, заключающую в себе части, планировка которых слишком разнородна, чтобы возможно было, не противореча здравому смыслу, придать всем этим частям одинаковую оболочку. Начиная с XVII века, правда, делались подобные попытки, но при этом, разумеется, не следовали античным традициям, и если в них заключается нововведение, если в этом наша архитектура претендует на прогресс по сравнению со старыми искусствами, то я считаю это самообманом. Во всяком случае рим-

ляне, как и греки, любили симметрию частей. Так, строя храм, они делали здание вполне симметричным; ордер зала был симметричным как снаружи, так и внутри; в атриуме, в ксистерии, в базилике главная ось делила ордер на две тождественные части, насколько это было возможно. В деталях этот принцип применялся; все капители одного ордера были одинаковы, так же как и все модильоны одного карниза. В этом отношении средневековые резко отличаются от античности, и если в замке XIV века, так же как и в античной вилле, разнородные служебные помещения имели формы, приспособленные к их назначению, то архитектурные детали этого замка были бесконечно разнообразны в каждой части замка, тогда как в каждой части римской виллы они отличались единообразием.

Но все же единообразие деталей не так велико в античных сооружениях, как мы склонны это предполагать. Во избежание ошибок не рекомендуется чрезмерно доверять рисункам реконструкций античных памятников; в этих умозрительных построениях в сомнительных случаях перевес всегда отдается симметрии. Что касается меня, то я при осмотре античных сооружений Италии и Франции часто поражался, встречая заметные неправильности там, где реставрации на бумаге показывали полную симметрию. Эти неправильности не всегда были следствием расположения строительного участка, но казались скорее уступкой какой-нибудь детали программы или фантазии художника. Фактически абсолютной симметрии, в том смысле, как ее понимают в наши дни, не было в архитектурных ансамблях римлян; в деталях же существовала более абсолютная симметрия, подобная применяемой у нас, но и в ней допускалась некоторая свобода, которая запрещена нашей академической школой; впрочем, это является большим облегчением для архитекторов, ибо закончив композицию капители или куска фриза, приятно подумать, что теперь вам остается только дать скульпторам воспроизвести тысячу двести раз в течение трех месяцев эту композицию, на которую вы затратили один день. Беспокойные умы, стремящиеся изменить это положение вещей, сильно ошибаются: это никого не беспокоит. Власть ленивой рутины сильна благодаря многочисленности ее слуг и находит себе защитников повсюду; бороться с ней — безумие.

У римлян композиция прежде всего приспособлялась к природе конструкции. Архитектор работал иначе над композицией сводчатой конструкции, чем создавая конструкцию с деревянным перекрытием. Достаточно было взглянуть на план, чтобы сказать: это здание сводчатое, или это помещение перекрыто плоским деревянным перекрытием. Рассматривая планы терм Антонина Каракаллы или Диоклетиана, не только видишь, что эти сооружения состоят из больших и малых зал, перекрытых сводами, но можно даже разобрать форму и конструкцию каждого из этих сводов; между тем, взглянув на план базилики Ульпия, можно с уверенностью сказать, что это здание имело перекрытие в виде открытой снизу деревянной конструкции; таким

образом, конструкция влияла на архитектурную композицию римлян. Кроме того, назначение каждого здания и каждого помещения в этом здании диктует римскому архитектору размеры и формы как в плане, так и по высоте. Это резко сказывается как в термах и дворцах, так и в самых простых, заурядных сооружениях. Те же естественные стремления мы встречаем в средневековых зданиях, хотя архитектурные формы и способы выполнения различные. В средние века, как и в эпоху империи, конструкцию, назначение сооружения можно было узнать по его плану. План главенствует: в нем со всей энергией проявляется творческое усилие архитектора, ибо, чертя свой план, архитектор реально представил себе все свое здание, и обработка деталей после этого первоначального труда явилась для него не более, как игрой ума. То, что нам нравится и должно нравиться в римских сооружениях, — это его отчетливая принципиальность, ясность деталей, подчиненных целому. Мы вновь встречаем эти качества, но в сочетании с другими формами, в лучшей архитектуре средних веков: строго задуманные планы, соблюдающие программу и подчиняющиеся условиям конструкции; ничего лишнего, концепция, ясная от самого основания, методически последовательная, часто полная гениальных порывов, всегда, однако, управляемых рассудком и знаниями строителя-практика.

Между тем, уже к началу XV века наука пытается занять место индивидуального гения художника; методы композиции целого и деталей были ограничены весьма хитроумными геометрическими формулами, благодаря которым, однако, строитель-практик должен был подавить художника. Тогда-то на берегах Луары и в провинциях Валуа могущественные герцоги Орлеанские стали покровителями новой художественной школы, которая пыталась постепенно порвать со старыми износившимися формами готического искусства. Таким образом, мы видим, как в 1440 году появляется ренессанс, и здания покрываются новой оболочкой; основы остаются теми же, композиция не изменяется, в ней попрежнему отражаются обычаи и традиции момента, но формы приобретают иной вид. Это движение продолжало мощно развиваться, когда вступил на трон один из отпрысков прославленного дома Валуа — Людовик XII. Но в то время, хотя архитектура и облекалась в новые одежды, весьма вольно заимствуя свои формы в античности, ее конструкция и композиция оставались и подчинялись обычаям эпохи. Даже при Франциске I готические формы угасают, но в основном архитектура изменяется мало. Шамбор еще являет план французского средневекового замка, Тельмское аббатство, придуманное и описанное Рабле, имеет готическую планировку, а Булонский замок, так называемый Мадридский, казавшийся в то время смелым нововведением, не похож ни на античный дворец, ни на итальянское палаццо XVI века. Мадридский замок можно рассматривать, как первый опыт смешанного жанра; с одной стороны — связанный с средневековыми традициями, а с другой — с запросами двора, желавшего порвать

с обычаями прошлого. Между тем, предрассудок относительно итальянского происхождения наших зданий в стиле Возрождения настолько силен, что граф де Лаборд, ученый писатель, весьма сведущий в искусствах Возрождения, повидимому, думает, что замыслом Булонского замка мы обязаны знаменитому итальянскому мастеру майолики — делла Роббиа. Все же граф де Лаборд, в качестве добросовестного историка, не замалчивает окончательно имени мастера-каменщика Пьера Гадье; но он, как обычно, отводит французскому художнику второстепенное место, поступая при этом, по моему мнению, в достаточной степени произвольно. Вот что он говорит по поводу строительства этого замка:

«Джироламо делла Роббиа был художником-творцом, человеком талантливым и обладающим вкусом (мы сейчас увидим, что это ни на чем не основанное предположение); Пьер Гадье, мастер-каменщик, покорный исполнитель (почему, покорный?), но в действительности подлинный строитель; и если в этом сообществе двух столь различно одаренных людей с одной стороны было искусство, а с другой ремесло, можно все же заметить и определить, что они нашли в некотором роде компромисс. Делла Роббиа, руководимый только своим воображением, придал бы аркадам обоих этажей непрерывную связную линию, а помещения соединил бы при помощи широкой лестницы; Пьер Гадье, наоборот, расчленил этот фасад протяжением в 80 м на три корпуса посредством павильонов, которые, поднимаясь от самого основания, открывали глазу свои гладкие поверхности в качестве точек, на которых он может остановиться и отдохнуть, и еще лучше оттеняли богатство украшенных частей, в то же время служа лестничными клетками для многочисленных лестниц, называемых винтами Сен Жилля, наследства «игрушек» наших средневековых архитекторов» *.

После этого отрывка становится ясным, что звание мастера-каменщика, присвоенное Пьеру Гадье, ставит последнего в глазах графа де Лаборд в ряды подрядчиков или подчиненных приказчиков. Между тем, это звание мастера-каменщика приписывается архитекторам и значительно позднее. Пьер Трэнко, архитектор замка Шамбор, как это достоверно доказал Л. де ла Соссэй **, имел звание мастера-каменщика и в качестве такового «la charge et la conduite des bâtiments» («выполнение и руководство строительством»). Что касается дела Роббиа, то, не умаляя его заслуг в качестве мастера майолики и скульптора-декоратора, мы скажем, что он великолепно мог помогать Пьеру Гадье, предоставив последнему полную свободу как архитектору. Я не знаю, во что вылился бы замысел итальянского художника в том случае, если бы он занялся тем, что граф де Лаборд

* „La Renaissance des Arts à la Cour de France“.

** „Le Château de Chambord“ par L. de la Saussaye, Lyon 1859.

именует ремеслом строителя *, в котором он, по всей вероятности, ничего не смыслил; но при виде планов и разрезов Булонского замка становится ясно, что итальянские реминисценции не оказали большого влияния на замысел этого здания. Я готов, впрочем, допустить возможность этого влияния, если мне назовут хотя бы один итальянский дворец, имеющий внешнее родственное сходство с Мадридским замком. В Булонском замке, правда, имеются портики, как и в итальянских палаццо; но в наших замках XIV и XV столетий их также достаточно много. В архитектурах всех стран и всех времен встречаются портики. Даже майолика, украшающая всю наружную поверхность одного из фасадов, в Италии применялась иначе; здесь перед нами новое использование иноземной промышленности, честь которого принадлежит Франциску I или его скромному мастеру-каменщику. Заметим, что П. Гадье умер в 1531 году, что его преемником был Гратьен Франсуа, а также его сын Жан. Ни тот, ни другой не были итальянцами. Делорм продолжает эту работу и пользуется для окончания работ по майолике трудом Пьера Куртуа из Лиможа **. Что касается винтовых лестниц, считаемых за остаток средневековых «игрушек», то это весьма полезные игрушки в тех случаях, когда для доступа в верхние этажи имеется лишь крайне узкое пространство; не с большим ли основанием можно дать название «больших игрушек» этим лестницам с двойными маршами, бесполезно занимающими место в наших зданиях. Они своим преувеличенно монументальным видом всегда напоминают мне поэтические предисловия, в пышных стихах возвещающие о прекрасных вещах, появления которых в дальнейшем напрасно ожидаешь. В архитектуре римлян, которую нам охотно приводят в качестве образца, достойного подражания, лестницам всегда придается лишь второстепенное значение; мы видим в ней сколько угодно винтовых лестниц, значительно раньше появления винта Сен Жилля. Правда, Приматиччо было поручено закончить Булонский замок, и он, конечно, снова вызвал своего земляка — мастера майолики делла Роббиа. Как бы то ни было, если оставить в стороне майолику, Булонский замок представляет собою французское здание по своему плану, по фасадам, по своей конструкции и архитектурным деталям и по своему внутреннему расположению.

Поэтому композиция этого замка заслуживает нашего внимания, тем более, что она послужила исходной точкой для всех прекрасных загородных домов XVI и XVII веков, столь замечательных во Франции как в отношении планировки, так и в отношении архитектурного стиля. Булонский замок, план первого этажа которого мы даем в табл. XIII, состоял из полу-

* Это различие между художником-творцом и строителем, установленное одним из наиболее просвещенных любителей искусства во Франции, говорит о том, насколько мало понимают и ценят архитектурное искусство в наше время.

** См. прекрасный труд A. Berty, La Renaissance Monumentale en France, примечание относительно Мадридского замка.

подвального этажа со сводами, четырех жилых этажей и затем еще одного, чердачного этажа. В Париже ориентация на север нехороша; поэтому архитектор позаботился расположить свой замок так, что все его фасады попеременно согреваются солнечными лучами. В аристократическом жилище того времени прежде всего требовался большой зал — зал, место собраний, занимающий центральное положение, с его возвышением, отведенным для владельца и его семьи; затем помещения, если нужно обособленные, состоящие каждое из большой комнаты и гардеробной, соответствующей нашим будуарам и уборным. Требовались также многочисленные, независимо расположенные лестницы, пусть их называют и грушками, но эти ирушки позволяли каждому обитателю выйти из своего помещения и вернуться в него, не будучи замеченным. Это также относится к традициям феодального жилища.

План Мадридского замка согласован с этой программой. Действительно, мы видим (табл. XIII) прежде всего большой центральный зал *A* с его маленьким смежным залом *B*; в середине его возвышается большой камин *C*, вокруг которого может проходить и сидеть много народа. Архитектор даже предусмотрительно оставил за этим камином проход *D*, позволяющий переходить с одного конца маленького зала в другой, не беспокоя людей, которые, сидя вокруг камина, занимали пространство, оставленное между ним и большой дверью. Кроме того, маленькая потайная лестница *E* вела из этой комнаты в комнату во втором этаже. *F* и *F*¹ обозначают восемь больших комнат с их восемью гардеробными *G*. Все эти гардеробные и комнаты изолированы и выходят под портики *H* или в большой зал. *I* обозначает шесть лестниц, поднимающихся от земли и обслуживающих различные помещения, портики и террасы. Комнаты *F*¹ имеют, кроме того, общую переднюю *K*. Неглубокие, весьма открытые портики, расположенные перед этими комнатами, пропускали в помещения солнечный свет и являлись крытым ходом сообщения, через который можно было проникнуть в комнаты, не проходя из одной в другую. Обширные портики, воздвигнутые перед большим залом, еще более украшали место собраний, представляя собою наружную крытую галлерею для прогулок. К тому же, если архитектор и старался придать архитектурной массе своего здания вполне симметричный вид, он, однако, прорезал оконные проемы и двери в зависимости от расположения комнат, ничуть не думая о согласовании осей простенков с устоями портика. Он не боялся расположить наискось проходы, ведущие от портиков и комнат к лестницам и угловым гардеробным и облегчающие обслуживание и передвижение в замке. Традиции феодального замка сказываются и в следующем: в двери, окна и коридоры размещены сообразно с нуждами обитателей; в то время не боялись урезать помещение, сделать проход вкось, переместить ось. В фасаде художник возместит этот недостаток (если это вообще считать недостатком) расположением деталей, дающих ему неожиданные, прелестные

мотивы, хотя они и не могут нравиться художникам, преданным культу так называемого академического плана. Два широких марша (это также традиция феодального замка) спускаются с обеих сторон большого зала на площадку, посреди которой возвышается замок. А ведь этот способ воздвигать портик перед стеной, прорезанной проемами независимо от осей простенков, представляет собою античный прием, весьма ценившийся греками. Заметим, что боковые портики не имели сводов, но были перекрыты потолками с каменными и глиняными глазурованными кессонами; таким образом, архитектору не нужно было ставить пилястры вдоль стен помещений по оси столбов портика, тогда как два более широких портика рядом с большим залом, с более толстыми столбами, были перекрыты подпружными арками, несшими кессонированные плафоны; и здесь архитектор поставил устои портиков по линии осей простенков для того, чтобы поместить пилястры, необходимые для установки этих арок. Влияние готической традиции феодального замка еще сказывается в угловых павильонах, фланкирующих фасады и придающих легкость и движение этой массе постройки.

Если мы обратимся только к программе, то мы увидим, что она в точности выполнена в композиции Мадридского замка; во-первых, великолепная ориентация; во-вторых, большое количество помещений, сгруппированных как можно ближе к месту собраний, к большому залу; в-третьих, удобства обслуживания и сообщения; в-четвертых, апартаменты, по желанию сообщающиеся между собой или превращаемые в изолированные; в-пятых, постройки, глубокие и поэтому прохладные летом и теплые зимой; в-шестых, портики, защищенные от ветра угловыми павильонами, широко открытыми и неглубокими, чтобы не бросать мрачной тени на окна жилых помещений; в-седьмых, сводчатый, хорошо освещенный подвальный этаж, предназначенный для подсобных служб и кухонь. Для такого короля, как Франциск I, этот замок не был большой королевской резиденцией, как Фонтэнбло и Шамбор; это был павильон, в котором можно было прожить с небольшим двором; но это был прелестный уголок, окруженный парком, простиравшимся не менее, чем на 8 километров в окружности. Это был бы, даже и при наших обычаях, если внести некоторые небольшие изменения, великолепный замок, очень удачно распланированный и очень приятный для жилья. Во втором этаже почти в точности повторен план первого этажа.

Фасад Булонского замка, который мы приводим на табл. XIV, дает все то, что обещает план*. Каждая часть четко акцентирована; внутреннее расположение легко читается снаружи; можно различить все, вплоть до числа комнат, силуэт удачен, и эта архитектура, полная движения, полная блеска, которые придавали ей эмалированные терракотовые украшения, рассеянные

* Чтобы не слишком уменьшать этот фасад, мы показываем только половину одного из главных фасадов.

по фризам, между архивольтами, на венчающих частях, на верхних простенках, была как бы подперта, укреплена павильонами, образующими надежные опоры на углах. Этот замок не похож на античную римскую архитектуру; он ничем не напоминает итальянских палаццо Флоренции, Рима, Венеции, Сиены, Брешии, Вероны и Падуи XV и XVI веков; он уже не представляет собой княжеской резиденции эпохи расцвета феодализма; но все же если в нем сохранились некоторые старые традиции, то это традиции старых французских жилых домов, так хорошо приспособленных к нуждам тех, для кого они были построены, так мало нам известных и, очевидно, так мало ценимых в настоящее время, так как они у нас стоят разрушенные и почти совершенно не исследованные.

Если мы отчетливо представим себе, каков был двор Франциска I, когда короля окружали лишь самые приближенные лица, то нам будет ясно, что Булонский замок должен был полностью удовлетворять привычкам и вкусам этого двора. Замок был приспособлен для блестящих собраний избранного придворного общества и в то же время обеспечивал полную независимость каждому члену этого общества. Каждый приглашенный мог из своих апартаментов выйти в сад, не привлекая всеобщего внимания. В большом центральном зале, повторенном во втором этаже, эта независимость была даже специально подчеркнута; ибо когда король желал быть окружен лишь несколькими из своих придворных, он удалялся в маленький соседний зал, в то время как остальные придворные играли или беседовали в большом зале. Во время дневной жары можно было совершать освежающую прогулку с северо-восточной стороны; в прохладную же погоду, наоборот, юго-западный портик позволял наслаждаться солнечными лучами. Заметим, кроме того, что в этих двух портиках, заключенных между выступами построек, гуляющие были защищены от сквозняков. Из этих портиков можно было незаметно войти в отдельные жилые покои во всех этажах; можно было также войти в маленький зал, не проходя через большой. Очевидно, это остроумное расположение, отражающее особые привычки, было включено в программу, продиктованную архитектору.

Что достойно нашего изучения, — это заботливость, которую архитектор вложил в выполнение программы, то, как властно программа управляет архитектурой; как архитектура становится податливой и послушной, и как в результате художник все же сохраняет свою независимость, вместе с тем добросовестно выполняя все ее четко сформулированные требования.

Шамбор (рис. 77 *) имеет аналогичный план, но в более значительном масштабе и более монументальный по замыслу: большой центральный зал, имеющий форму креста, посреди которого возвышается колоссальная двойная винтовая лестница, обслуживающая все этажи; затем множество ма-

* Масштаб 2 мм в 1 м.

леньких самостоятельных помещений с антресолями, каждое с отдельной лестницей и сообщаемое с большим залом. Замок Шамбор был построен на несколько лет ранее Булонского замка. В замке Ла Мюэтт, но наоборот, в меньшем масштабе, чем в Мадридском, мы видим план, задуманный на основании той же программы.

Замок Ла Мюэтт (рис. 78 *) был также построен Франциском I, «который, — как говорит Дю Серсо, — после того, приказав построить замок Сен Жермен ан Лэ и оставшись им весьма доволен, видя, что кругом побли-

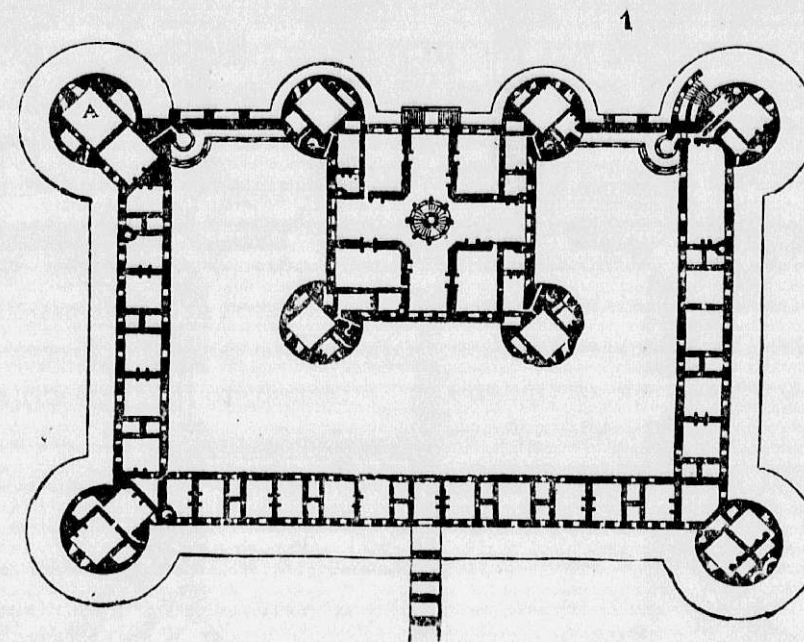


Рис. 77

зости был лес, выбрал место в нем на расстоянии двух лье от упомянутого замка, вблизи небольшого болота, где красный зверь укрывался от погони охотников; и там повелел построить этот дом, дабы иметь удовольствие видеть завершение охоты, и назвал его Ла Мюэтт, как место потайное, отдаленное и закрытое лесом со всех сторон. Все же, выстроенный по-королевски, он не может пребывать ни в молчании, ни в скрытности и являет над лесом свое величие». Здесь программа, несомненно, была дана королем, желавшим иметь в лесной глуши спокойное убежище, где он проводил время по окончании охоты с несколькими приближенными; поэтому эта странная композиция, очевидно, в точности отвечала условиям программы.

Над подвальным этажом, заключавшим в себе подсобные служебные помещения, возвышался первый этаж; *А* обозначает вход в замок, туда вел маленький мостик; с каждой стороны прохода *В* находились два марша

* Масштаб 2 мм в 1 м.

с лестничными площадками, назначение которых мы сейчас объясним. Из прохода *B* можно было прямо выйти через вход, расположенный несколько наискось (эти косые входы в то время были обычным явлением), в боль-

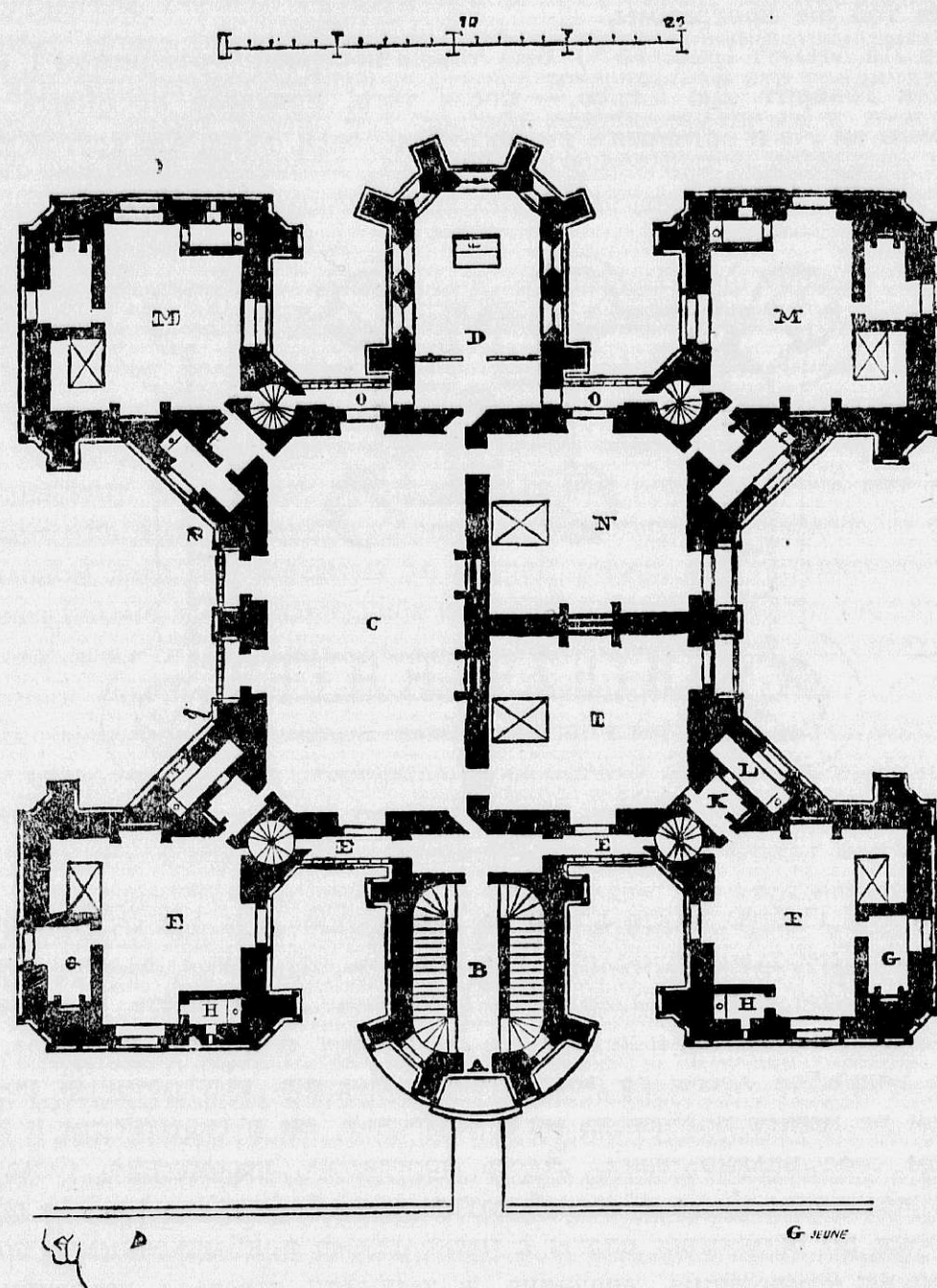


Рис. 78

шой зал *C*, имевший окна с трех сторон, два балкона, два камина, два входа в большие спальни и дверь, ведущую в часовню *D*. По двум открытым галереям *E* рядом с проходом *B* можно было дойти до двух винтовых лестниц, начинающихся от самой земли, и подняться по ним в первый этаж

в помещения *P*, состоявшие каждое из спальни, гардеробной *G* и клозета *H*. Спальня и гардеробная отапливались каминами. Один из этих апартаментов и большой зал сообщались с помещением *I*, также имевшим гардеробную *K* и клозет *H*. Два других таких же самостоятельных помещения *M* сообщались с большим залом и с апартаментом *N* посредством винтовых лестниц, поднимавшихся от самой земли, по которым можно было также спуститься и выйти наружу; благодаря этим лестницам обитатели могли входить и выходить, минуя большие апартаменты. Открытые галереи *E* и *O*, ведущие к четырем винтовым лестницам, были необходимы, ибо большой зал занимал высоту двух этажей; иначе говоря, замок имел пять этажей над подвальным и только три больших зала, расположенных один на другом; таким образом, из четырех первых этажей апартаментов два достигали высоты антресолей по отношению к уровню двух больших зал. Подобное расположение антресольных апартаментов по отношению к высоте больших зал имеется также и в замке Шамбор; оно, впрочем, было вполне естественно, ибо высота, подобающая залу шириной в 10 и длиной в 20 метров, не годится для комнаты, площадь которой 8 кв. метров. С наружной стороны это расположение больших зал, занимающих два этажа апартаментов, откровенно подчеркнуто аркадами фасада *AB*, ибо нужно сказать, что конструкция замка Ла Мюэтт была похожа на конструкцию (старого) замка Сен Жермен ан Лэ; она была преимущественно кирпичной и состояла (я говорю о центральном павильоне) из арок, покоившихся на контрфорсах и перекрывавших окна и балконы. Так же как и в Сен-Жерменском замке, весь верхний этаж был сводчатый (чем и объясняется толщина стен и наличие контрфорсов) и покрыт мощеной плоской кровлей, с которой можно было наслаждаться видом лесов. Двойные марши большой лестницы обслуживали, следовательно, посредством промежуточных площадок и центрального прохода, три этажа больших зал и пять этажей апартаментов. В композиции плана можно еще обнаружить ту изощренность, которую проявляли средневековые архитекторы при постройке подобных замков, представлявших собой одновременно крепости и загородные дома; но мы видим уже, как пробиваются стремления к симметричному расположению, оторванному от идеи, а главное, от новых замыслов, которые никак не могут освободиться от традиций.

В течение XVI века, такого беспокойного, такого деятельного, такого блестящего, было много начинаний, но немногие из них были доведены до конца, так что было бы большой ошибкой судить об архитектуре той эпохи по замыслам, часто незаконченным, по частям ансамблей, которые никогда не были выполнены. Таким образом, мы не имеем представления о том, каким должен был быть Лувр Франциска I и Генриха II. Подлинного плана ансамбля дворца эпохи Возрождения не существует, а может быть, он ни-

когда и не существовал, ибо постройка производилась постепенно, по мере разрушения Лувра эпохи Филиппа-Августа и Карла V.

Другие дворцы, например Блуа, Амбуаз, Фонтэнбло, были лишь старинными замками, приспособленными к новым требованиям, вследствие чего невозможно было изменить их первоначальный план. Замок Сен Жермен ан Лэ, хотя и перестроенный целиком (за исключением капеллы, относящейся к XIII веку), был, без сомнения, не чем иным, как жилым корпусом, построенным на фундаментах феодального замка. Все это по планировке — концепции, не относящиеся к эпохе Возрождения.

В 1564 году Екатерина Медичи, не желая более жить в замке Турнель, где умер Генрих II, выбрала за городом, на берегах Сены, дом, уже прославившийся своим здоровым местоположением, дом, где герцогиня Ангулемская, мать Франциска I, восстановила свое здоровье. За этим домом сохранилось название «Тюильри» (черепичный завод), так как он был окружен черепичными заводами, построенными в этой местности в 1372 году. Екатерина купила этот дом и окружающие его земли, и Филиберу Делорм была поручена постройка обширного дворца, предназначенного для королевы-матери. Дю Серсо * оставил нам план первого этажа этого дворца. Нужно сказать, что это весьма странный, широко задуманный проект, в котором античное влияние чувствуется на этот раз совершенно явно, но зато французская традиция отстывает. Трудно понять, как мог бы поместиться королевский дом в этом монументальном ансамбле, планировка которого весьма непрактична по сравнению с планировкой замков, которые мы только что называли. Филиберу Делорм удалось возвести только корпус здания (см. табл. XV) между A и B со стороны сада; к тому же его проект претерпел много изменений, лишь с трудом позволяющих найти кое-какие следы его произведения в том, что мы видим в настоящее время; этот план скорее напоминает азиатский дворец, чем французский замок. Вероятно, архитектор намеревался расположить жилые помещения над огромными галлереями C; как бы то ни было, смуты, внесенные Лигой, заставили Екатерину приостановить работы, и ей уже не пришлось поселиться в Тюильри. Как бы мало практичен ни был план Филибера Делорм, нужно все же признать, что этот дворец был бы более удобен для жилья, чем теперешний дворец Тюильри, представляющий собой какую-то бесконечную галерею, разделенную внутренними стенами, без служебных дворов, подсобных помещений, без выходов и удобных лестниц.

Бросим беглый взгляд на композицию Филибера Делорм. Главный вход во дворец, обозначенный буквой D, должен был находиться со стороны города, примерно там, где в настоящее время стоит триумфальная арка, воздвигнутая Персье и Фонтэном. Существовал большой парадный двор E,

* „Des plus excellens bastimens de France“.

окаймленный по первому этажу с каждой стороны двумя портиками или открытыми галлереями. Четыре меньших двора, отделенных двумя амфитеатрами, вероятно, были предназначены под службы. Для чего были устроены эти два амфитеатра? Это я затрудняюсь сказать, — может быть, для праздничных представлений и балетов, пользовавшихся таким большим успехом в то время. Возможно, что один из них служил манежем. Большой зал обозначен буквой F, и его планировка очень красива. В королевские апартаменты, находившиеся со стороны сада, поднимались по великолепной лестнице, существовавшей еще в середине XVII века. Над портиками H, выходящими в сад, расположена была терраса, сохранившаяся до наших дней, хотя и в несколько измененном виде. Но, не споря о качестве и об осуществимости планов, оставленных нам Дю Серсо (ибо я склонен думать, что при выполнении Филибер Делорм, который был чрезвычайно практичным человеком, сильно бы их изменил), займемся одной частью здания, возведенной им со стороны сада, и рассмотрим подробно ее архитектурную композицию (табл. XVI).

Мы так привыкли к преувеличениям в области искусства, мы так легко принимаем грузное за величественное, бросающуюся в глаза роскошь за богатство, шум за гармонию, что несколько затруднительно занять правильную позицию, с которой можно оценить то, что является изящным, исполненным меры, тонким, носящим отпечаток хорошего вкуса. Филибер Делорм, может быть, из всех своих современников, художников, обладал наиболее безошибочным вкусом, самым правдивым чувством и самыми строгими принципами. Это сказывается не только на его практических работах, но и на его сочинениях, к которым нужно было бы неустанно обращаться в такое время, как наше, когда искусство, оставленное на произвол самых странных капризов и рутин, так мало оправдываемых познаниями нашего современного общества, сбивается с пути. В произведениях Филибера Делорм мы обнаруживаем внимательное и кропотливое изучение пропорций, гармоничных соотношений, кажущихся весьма простыми, но представляющих собой результат идеального знания своего искусства и средств, предоставленных в его распоряжение; мы видим, что в композиции портика первого этажа Тюильрийского дворца, расположенного со стороны сада, видны лучшие черты французского гения — мало новых идей, даже использование старых, но при всем этом — особый склад, проницательность и тонкость суждений.

Эта галерея, в общем, представляет собой лишь композицию, заимствованную в искусстве древнего Рима; но где, действительно, чувствуется французский художник — это в конструкции портика, которая не только откровенно выявлена, но и использована в качестве декоративного мотива. Воздвигая свою конструкцию горизонтальными рядами, Филибер Делорм отметил каждый ряд кладки в опорах, и особенно в ионийских колоннах, особой орнаментацией. В этих колоннах каждый каннелированный каменный

барабан отделен плитой мрамора, покрытой изящной резьбой. Каменная скульптура — выпуклая, объемная, тогда как украшения мраморных колец плоски и тонки, как и материал, на котором они вырезаны. На мраморных кольцах колонн начертаны изображения, напоминающие о несчастье, постигшем Екатерину. Как бы из деликатного сочувствия, художник решил воспроизвести на самом долговечном материале, и только на нем, горести вдовы Генриха II: разбитые зеркала, сломанные перья, дубины (эмблема силы), обвитые шнурами, завязанными узлом (эмблема вдовства), увядшие лавровые ветви *. К тому же чрезвычайно удачны пропорции ордера с его высоким стилобатом, создающим ограду между аркадами, с его изящным антаблементом, над которым прежде возвышалась балюстрада. Стена в глубине портика была прорезана через каждые две аркады окнами с импостами; между ними, в углублениях, одинаковых с этими окнами, была повторена кладка, примененная в опорах, так красиво расчлененных на ряды переменной высоты. Первый этаж, несколько отступающий и находящийся на уровне основания портиков, был скомпонован в виде аттика с мансардами, на котором лежало перекрытие.

Наш рисунок делает излишним более подробное описание.

Верхний ордер, выделяясь на темном фоне покрытия, образует богатейшую венчающую часть. Это была подлинная дворцовая архитектура, величественная и грандиозная по своим массам, драгоценная по своим деталям. В центре обеих галлерей широкая двойная винтовая лестница, считавшаяся одним из чудес Возрождения, увенчивалась нарядным куполом, фланкированным четырьмя сторожевыми башенками. Оба торца должны были заканчиваться, как это указано на плане, двумя павильонами, предназначенными под жилые помещения; благодаря удачным пропорциям, эти павильоны не давили на изящную архитектуру центрального здания, как это произошло с обоими павильонами, постройка которых была поручена Жану Бюллан, после смерти Делорма. По-моему, то, что оставалось от произведения Жана Бюллана (впрочем, сильно обезображенного), не может выдержать сравнения с несколькими еще сохранившимися, хотя и весьма искаженными, фрагментами нижней галлерей Филибера Делорма.

История постройки Лувра и Тюильри в XVI и XVII веках внушает нам мысль об осторожности в суждениях о композиции архитекторов Возрождения. С величайшим трудом можно обнаружить первоначальную идею художника среди бесчисленных интриг и раздоров, заставлявших сменять

* Кстати нужно заметить, что в простенках и окнах первого этажа среди других украшений виден широко известный вензель, в котором невольно ищешь инициалов Н и D, увенчанных короной: Генриха II и Дианы де Пуатье. Ясно, что после смерти Генриха II эти инициалы не могли быть изъяты среди украшений дворца, построенного Екатериной. Но этот вензель, столь часто повторяемый на зданиях, воздвигнутых при Генрихе II, может состоять из двух инициалов Н и С: Генрих II и Екатерина.

проекты и людей через короткие промежутки в несколько лет. То, что дошло до нас от этих дворцов (я говорю о более старых частях), представляет собой такие разнородные концепции, такие странные надстройки, что в них трудно найти произведение одного человека, но лишь несколько разрозненных, прекрасного вкуса фрагментов, как, например, галлерей Тюильри, как внутренний юго-западный угол двора Лувра, как первый этаж галлерей Аполлона и следующий за ним, выходящий на набережную. Следовательно, чувство, руководившее нашими архитекторами Возрождения, нужно искать главным образом в их графических произведениях и оставшихся после них текстах. Я не могу отказать себе в удовольствии процитировать по этому поводу несколько строк, написанных Филибером Делорм и вполне ясно выражающих направление этого трезвого ума в отношении внешних форм зданий и их соответствующих украшений. К тому же, то, что говорил наш собрат с таким разумным основанием три века тому назад, более чем когда-либо применимо в наши дни:

«Я всегда полагал, что лучше архитектору не знать, как украсить и обогатить стены и прочее, но зато хорошо понимать, что надобно для здоровья и сохранности лиц и их имущества. А в наши дни практикуется обратное, ибо многие, занимающиеся строительством и именующие себя архитекторами и руководителями работ, не изучают сего предмета, быть может, потому, что не понимают его; и когда им говоришь об этом, они находят это весьма новым. И что наихудшее, я вижу иногда, как наши вельможи в своих заказах на постройки более обращают свои помыслы на богатое украшение пилястров, колонн, карнизов, обломов, резьбы и мраморных инкрустаций и прочего, чем на ознакомление с местоположением и природой местности своих жилищ. Я не говорю, что не подобает и не следует делать великолепных украшений и богатых фасадов для королей, принцев и вельмож, когда они этого желают. Ибо это дает большое довольство и радость взору, преимущественно, когда эти фасады сделаны по симметрии и в правильных пропорциях, и украшения употреблены в каждом месте так, как это должно и разумно. Таким образом, тонкие вещи должны быть в уборных, паровых банях, ванных, галлерей, библиотеках и в местах, которые вельможи часто посещают и где они пребывают более охотно, а не на фасадах домов, вестибюлях, портиках, перистильях и тому подобных местах. Я не знаю человека, который говорил бы, что они не приличествуют в кухне или в местах, где живут слуги. Но упомянутые вещи должны быть сделаны с большим искусством и архитектурной величественностью и без ливши и резьбы, в которых лишь собираются мусор, грязь, птичьи гнезда, мухи и подобная гадость. Кроме того, эти вещи столь хрупки и недолговечны, что когда они начинают разрушаться, то вместо удовольствия они доставляют величайшие огорчения и печальное зрелище, нагоняющее большое уныние. Я называю это по меньшей мере напрасной тратой, если уж она не готовит в будущем

одну лишь горькую досаду. Я же советую архитектору и всем занимающимся строительством лучше, чем делать столь красивые украшения, каковые чаще всего служат сетями для улавливания людей и того, что находится в их кошельках, прилежно изучать природу местности. Поистине честнее и полезнее уметь хорошо устроить дом так, чтобы он был здоровым, чем делать в нем столько побрякушек, без всякого смысла, пропорций и меры и большей частью наудачу, не умея сказать, почему. Хотя я и признаю, что надлежит знать и то и другое и привести всякую вещь в порядок и украсить ее так, как это требуется, дабы жилища были и здоровыми и красивыми... Но, возвращаясь к оставленному нами предмету, нужно, чтобы орнаменты и украшения фасадов были уместны и соответствовали внутреннему расположению, и чтобы внутренние стены между залами и комнатами, а также оконные проемы и рамы не искажали наружного фасада дома. Я не хотел бы также, чтобы упомянутые украшения лицевых стен помешали придать правильные размеры, подобающие залу или комнате, и разместить двери, окна и камины в местах, где они удобны и необходимы, не делая ничего этого по принуждению, но используя средства искусства и природы»... *

Мы узнаем человека, построившего замок Анэ, оставившего свой след в Тюильрийском дворце, воздвигнувшего множество прелестных жилых домов в Лионе и создавшего памятник Франциску I в Сен Дени. Но обычно крупные работы поручаются не таким мудрым, практичным, трезвым умам **. Все же принципы, изложенные Филибером Делорм, повидимому, принесли плоды, ибо после него наша архитектура все более и более отделяется от фантазии, под властью которой всецело находились художники в первой половине XVI века, и замыкается во все более и более строгие правила. Правда, что события последних лет этого века не благоприятствовали стремлению к бесполезной роскоши и что у высшей знати во Франции, состоявшей преимущественно из протестантов, были другие заботы, кроме постройки пышных домов. Мы, действительно, встречаем в сборнике, опубликованном Дю Серсо (Жак-Андруэ), рисунки композиций загородных домов, в которых добросовестно соблюдены эти столь разумные принципы, изложенные Филибером Делорм ***. В этом труде приведен целый ряд сельских домов, от самых скромных до маленьких замков, среди которых встречаются планы, прелестные композиции и фасады, главное достоинство

* „L'Architecture de Philibert de l'Orme“, liv. I, ch. VIII, Paris 1576.

** См. „Les grands Architectes Français de la Renaissance“ par Ad. Bert y, 1860. В этом прекрасном труде можно найти множество ценных документов, относящихся к нашим архитекторам XVI века.

*** См. „Livre d'Architecture de Jacques-Androuet Du Cerceau... pour seigneurs, gentils-hommes et autres qui voudront bastir aux champs etc.“ Paris 1615.

которых заключается в полной «согласованности наружного и внутреннего вида», как говорит Делорм.

Фасады, лишённые украшений, приобретают все свои достоинства, благодаря определенному движению линий, даваемому планами, правильному расположению перекрытий и тонкому чувству пропорций. К тому же Дю Серсо, как человек практический, дает в тексте, сопровождающем рисунки, смету каждого из домов, а также необходимые пояснения и их конструкции. Многие из этих планов напоминают в миниатюрном виде общую планировку

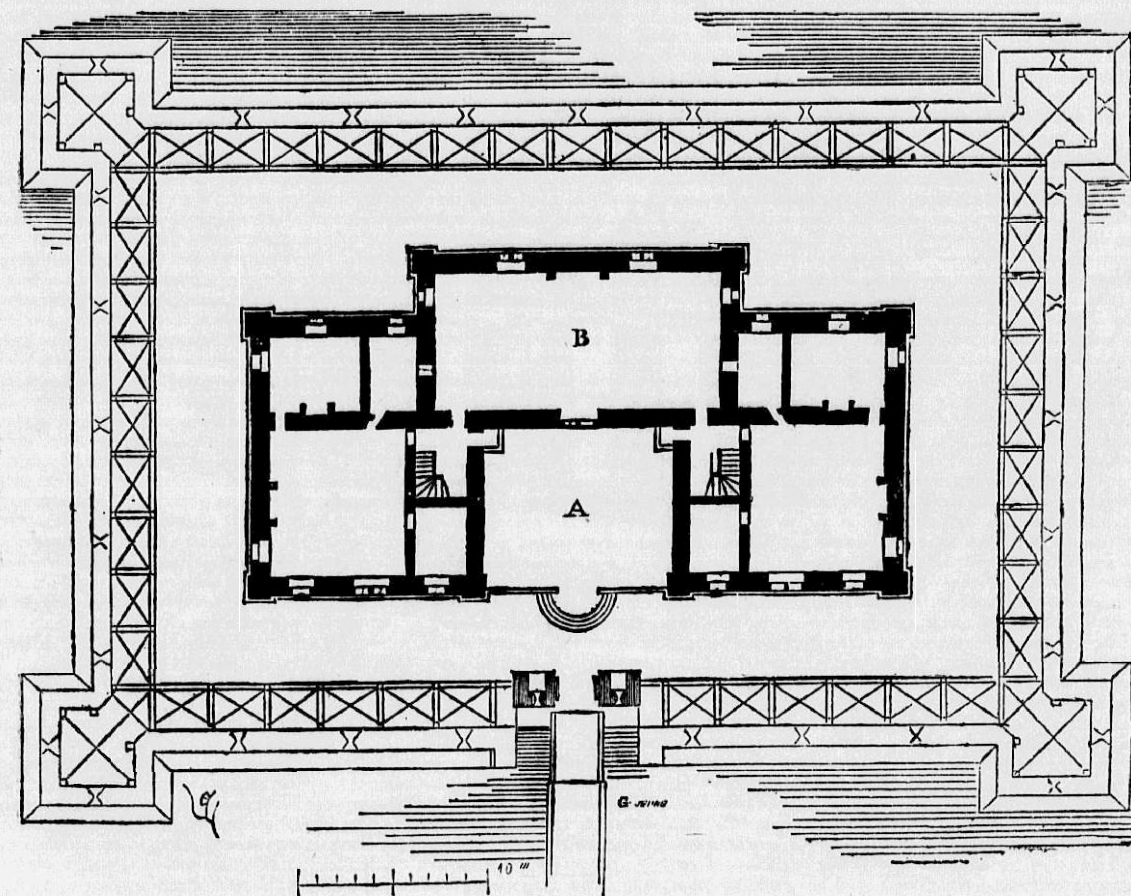


Рис 79

Мадридского замка и замка Ла Мюэтт, т. е. большой центральный зал, вокруг которого группируются несколько отдельных жилых апартаментов. Если король довольствовался одним обширным помещением, служившим местом пребывания общества в продолжение всего дня, а также залом для банкетов, то частные лица с тем большим основанием считали такую внутреннюю планировку удовлетворяющей требованиям владельца замка; и действительно, жизнь протекала в зале, там принимали гостей или проводили дождливые дни и вечера в дружеской беседе. Каждый удалялся в свои апартаменты только, чтобы спать, переодеться или чувствуя себя нездоровым. На рис. 79 мы приводим план из этого сборника Дю Серсо. Помещичий дом стоит по обычаю того времени на площадке, имеющей вид укреп-

пления и окруженный рвом, наполненным водой. Нужно сказать, что архитектор озаботился посадить на парапетах этих куртин и бастионов виноградные лозы, образующие вокруг всего дома пояс из зелени и тенистую аллею для прогулок. *А* обозначает маленький дворик, расположенный на возвышении с ведущими к нему ступенями; это — опять-таки средневековая традиция — двор замка. *В* обозначает большой зал; его планировка предусматривает вид на окрестности, поэтому он освещен с четырех сторон, но вместе

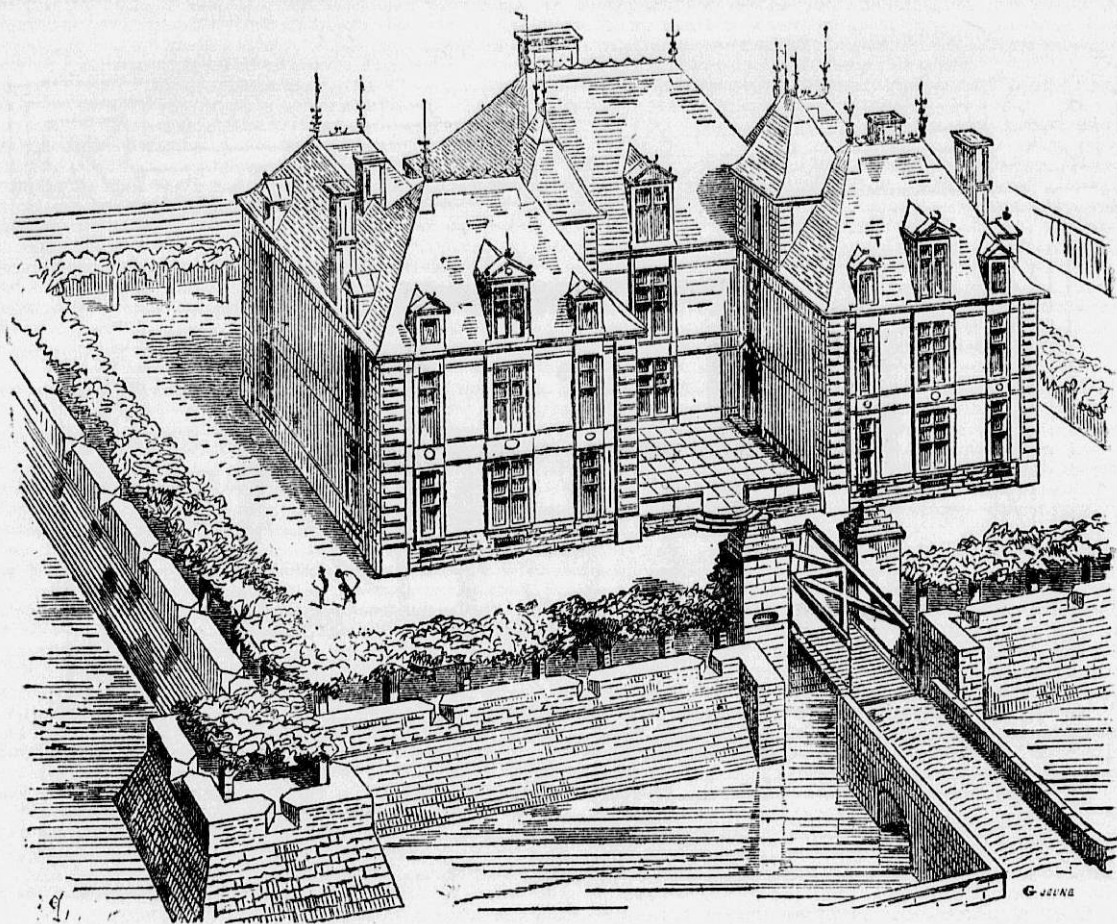


Рис. 80

с тем сообщается с четырьмя апартаментами первого этажа и с двумя лестницами, поднимающимися к аналогичным апартаментам этажа. Каждый из них имеет свою гардеробную и отдельный ход. Нужно заметить, что нижние площадки лестниц служат вестибюлем перед входом в большой зал, а также в два главных апартамента. Если представить себе обычаи того времени, несомненно, трудно найти более подходящую, более простую планировку, более удобную для архитектурной композиции, удачной в отношении фасадов. Действительно, если мы рассмотрим эти фасады (рис. 80), то увидим прелестный помещичий дом, по наружному виду которого прекрасно читается внутренняя планировка. В то время, так же как и в средние века и в

древности, было принято сооружать особые кровли над каждым корпусом здания; это обеспечивало архитектору большую свободу в расположении жилых корпусов и давало ему возможность придать им весьма живописный вид. Позднее нашли, что в этом обычае строителей нет благородства, и стали покрывать все службы, большие залы и комнаты одной крышей. Нужно согласиться с тем, что, наоборот, корпуса, таким образом, своими особыми кровлями, образуют группу монументальных строений, как бы скромно ни было жилище.

Многие загородные дома, принадлежащие буржуа XIX века, более поместительны, чем этот помещичий дом, но немногие имеют столь красивый вид.

Основным качеством архитектурных произведений Возрождения, считая от середины XV века до царствования Людовика XIII, является известное благородство, которое мы в зданиях, построенных после того времени, встречаем лишь в виде исключения. То, что мы понимаем под благородством, есть в действительности не что иное, как отблеск безошибочного вкуса при обычном состоянии общества. В античной Греции ценное качество всегда присутствует в предметах искусства. Я бы сказал, что оно слишком тонко для римлян, тогда как оно естественно для французских архитекторов XVI века; оно и должно быть естественным, ибо если благородства ищут, а не достигают его усилием ума, то оно ведет прямо к манерности и аффектации. Выставлять напоказ богатство — этого мало для архитектуры; впрочем, ничего нет легче, имея много денег. Трудность состоит в умении придать аромат искусства самым заурядным и самым простым вещам, в умении сохранить умеренность даже среди пышности.

Архитекторы Возрождения не вели жизни знатных вельмож, так же, как архитекторы нашего времени, но они и не составляли педантичного и одно-стороннего кружка, склонного считать варварами всех людей, не принадлежащих к этому кружку; если они не выдавали себя за дворян, если они носили платье, принятое для людей их профессии, и если они умели занимать то место, которое им было отведено в обществе того времени, то они по крайней мере знали, как живет знать, что она любит и чего она хочет; они умели приспособиться к ее вкусам и к ее желаниям, не противопоставляя им отвлеченных формул искусства, но и ни в чем не отклоняясь от принципов ради удовлетворения какой-нибудь прихоти или фантазии. С того дня, как архитекторы, объединившись в академическую корпорацию, стали дискутировать о формах искусства со светскими людьми, дешево уступая принципы, и противопоставлять совершенно произвольные условности в области искусства диктуемым им программам, архитектура вступила на путь, который должен был постепенно отдалить ее от века; без нее научились обходиться, потому что она сделалась нетерпимой, докучливой, даже деспотичной.

Интересно наблюдать, как в течение первых лет XVI века итальянские художники, получившие доступ во Францию, часто приезжали с хвастливым видом, как они презрительно относились ко всему, что делалось у нас, и как в связи с этим их выпроваживали; как аристократы, любители строить, возвращались к своим французским архитекторам. Надо сказать, что в то время наши архитекторы, действительно, умели выражать вкусы общества, в котором они жили, не помышляя о противопоставлении им определенных формул; наоборот, для того, чтобы угодить вкусам и привычкам этого общества, они старались сделать более гибкими те формы, которыми владели.

Людовик XIV, а следовательно, и его министры, забавлялись тем, что спорили с архитекторами по чисто художественным вопросам, и любопытно ознакомиться с теми доводами, которые уже приводили художники в пользу принятия или непринятия той или иной формы, тогда как ни та, ни другая сторона не уделяла внимания удобствам, затрате времени, внутренней планировке и тому, что должно было делать жизнь в доме приятной и вообще возможной. Существует чрезвычайно любопытная книга по этому предмету, с содержанием которой полезно ознакомиться каждому архитектору, — это мемуары Шарля Перро, брата архитектора, строившего колоннаду Лувра и Обсерваторию*.

Шарль Перро был первым приказчиком королевских зданий, тем, что в наши дни соответствует директору департамента гражданских сооружений. Он, разумеется, был весьма высокого мнения о своих познаниях в области искусства; он оставил нам чрезвычайно ценные сведения относительно того, что произошло при дворе Людовика XIV в связи с проектом окончания Лувра, заказанным кавалеру Бернини, — проектом, к счастью, невыполненным, несмотря на искреннее желание короля и на бахвальство знаменитого итальянского архитектора. Шарль Перро, хотевший, чтобы проект был поручен его брату и достигший этого, по крайней мере, частично, как это всем известно, находил кавалера Бернини самым вздорным человеком и добился того, что его выпроводили. Но, что весьма поучительно, — это те доводы, на которые опирается первый приказчик зданий, доказывая, что проект Бернини должен быть отвергнут. Послушаем, что он говорит: «Кавалер не входил ни в какие детали, думал лишь об устройстве больших зал для представления комедий и для празднеств, и не заботился о всех удобствах, о всем соподчинении и распределении помещений: о бесчисленных вещах, требующих прилежного труда, к которому не был способен живой и быстрый кавалер, ибо я уверен, что из области архитектуры он превосходно понимал только в украшениях и в театральных машинах. Господин Кольбер, наоборот, требовал точности и хо-

* „Mémoires de Ch. Perrault de l'Académie Française, et premier commis des bâtiments du Roi“. Avignon 1659.

тел твердо знать, где и как будет помещаться король и как устроить удобное обслуживание его особы. Он с полным основанием полагал, что нужно было не только обеспечить хорошие помещения для особы короля и для всего королевского семейства, но и предоставить удобные помещения для всех слуг, вплоть до самых мелких, которые не менее необходимы, чем самые важные; он неустанно составлял и переделывал перечень всего, что нужно было предусмотреть при распределении различных помещений, и чрезвычайно утомлял итальянского художника. Кавалер ничего не понимал и не хотел ничего понимать в этих деталях, воображая, что не достойно такого великого архитектора, как он, снисходить до этих мелочей».

Это — золотые слова; но, рассматривая чертежи Перро и ту часть его проекта, которая была выполнена, невольно спрашиваешь себя, не оказались ли бы великолепные доводы, выставленные против проектов Бернини, столь же действительными и против произведения Перро? В самом деле, если здравый смысл и ум Кольбера, если докладные записки и интриги Шарля Перро, к счастью, избавили нас от Лувра Бернини, который ничего не оставил бы от Лувра Генриха II, тем не менее, несомненно, что архитектура врача Перро не была пригодна для выполнения строительной программы королевского жилища. Тут были ордера, колоннады, перистилли, но не было стремления найти красивый план для королевского дворца. Король, устав от этих раздоров, выбрал проект Перро, потому что он ему показался «более красивым и более величественным», но отнюдь не потому, что он нашел или мог найти его более разумным. «Это решение, — добавляет первый приказчик королевских зданий, — не преминуло возбудить зависть «мастеров своего дела» в Париже и вызвать злые шутки; они говорили, что архитектура, должно быть, серьезно больна, если ее отдали в руки врачей. «Мастера своего дела» и не подозревали, насколько правильны были их слова. Но все же архитектура была у нас полна жизненных сил; разум и здравый смысл находили возможность пробиваться наружу, несмотря на манию к художественным формулам, принимавшимся за подлинное искусство. Конец XVII и XVIII век оставили нам весьма замечательные архитектурные произведения, в которых мы находим величие, хорошо задуманное расположение, а также известное сдержанное изящество, от которого мы слишком отвыкли за несколько лет.

Как только в искусстве отодвигается на второй план то, чему учит нас здравый смысл, чистый источник, берущий начало в правдивости, как только первое место занимают формулы, оно быстро приходит в упадок. Возрождение вначале изменяло общее расположение своих планов и фасадов лишь постольку, поскольку этого требовали новые обычаи; оно оставалось верным методам композиции, применявшимся средневековыми архитекторами; его нововведения состояли в украшении общественных и частных сооружений декоративными мотивами, заимствованными от античности или из Италии

XV века; основы принадлежали еще французской архитектуре предшествующих столетий. Так, например различные этажи в зданиях всегда выделялись особой трактовкой. Желая ввести античные ордера в свою архитектуру, первые архитекторы Возрождения ставили ордера один над другим столько раз, сколько было этажей в здании; этот прием можно наблюдать в замках Шамбор, Лувр, Анси ле Фран, Танлэй, Анэ и во многих других. Если этот способ и был разумным и логичным, он, имел, однако, тот недостаток, что придавал всем зданиям монотонный, убогий вид. Эти поставленные один над другим ордера, и самые роскошные и самые простые, делили здание наподобие шахматной доски; издали они создавали впечатление соединения горизонтальных (антаблементы) и вертикальных (пилястры или колонны) линий, утомляющих глаз своим однообразием, особенно в такой стране, как наша, где прежде всего любят разнообразное и неожиданное.

Филибер Делорм уже хотел обойти этот камень преткновения в композиции Тюильрийского дворца: этот дворец имел только один нижний ордер, над которым возвышался изрезанный этаж, как бы образовавший высокую венчающую часть над ордером первого этажа. Помимо того, он сделал попытку придать своему нижнему ордеру особую физиономию, прервав вертикальные линии пилястров и колонн смело акцентированными барабанами. Такого же рода попытка была первоначально сделана (и до наслаивания этажей при Генрихе IV) в галлерее Аполлона и в галлерее, поворачивающей за угол, на набережную Лувра. Но это был лишь остроумный способ замаскировать холодность и однообразие этих вертикальных и горизонтальных линий, делящих фасады на равные доли, это не был еще новый принцип. Осматривая сооружения, воздвигнутые в течение второй половины XVI века, остаешься при убеждении, что архитекторы искали новых комбинаций, что они чувствовали необходимость придать величественный вид своим зданиям, упраздняя бросающиеся в глаза членения, диктуемые высотой этажей. Жан Бюллан уже пытался в некоторых частях замка Экуан освободиться от архитектурных ордеров, расположенных поэтажно; он поставил во дворе этой резиденции в виде облицовки коринфский ордер, занимающий всю высоту здания. Но как бы замечателен ни был этот ордер в отношении выполнения, — это все же лишь этюд, лишь пристройка, лишь «кусочек архитектуры», не имеющий никакой связи ни с окружающим, ни со зданием, перед которым он помещен.

В старинных постройках, входящих в состав замка Шантильи, заметно явное желание придать величественный вид ордерной композиции путем расположения ордера из коринфских пилястров по высоте двух этажей (рис. 81) *. Этот прием имел то преимущество, что необычайно увеличивал

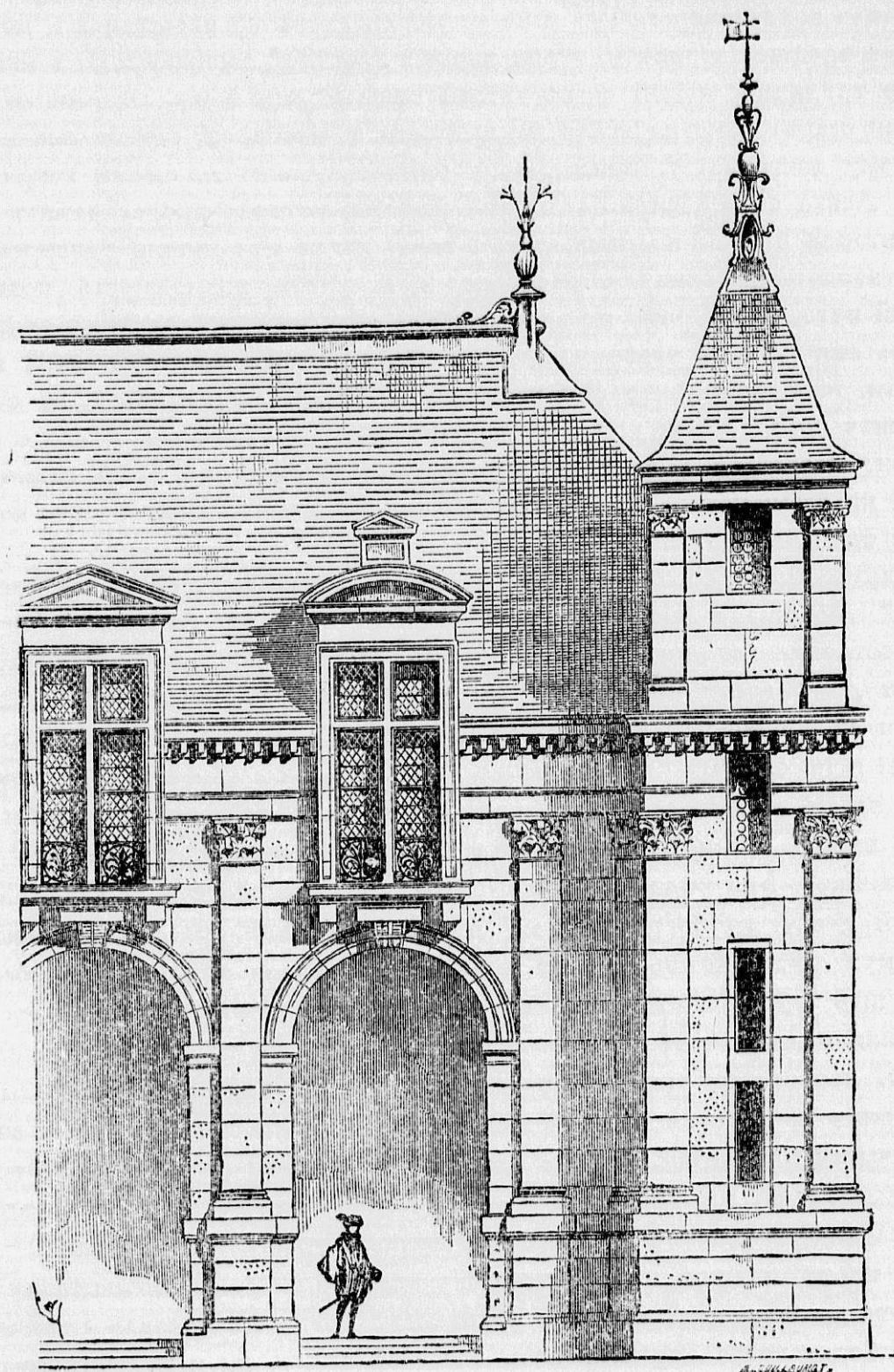


Рис. 81

* Cm. Du Cerceau, Des plus excellens bastimens de France.

маленькую постройку, к которой он был присоединен, но было бы весьма затруднительно найти в нем разумный смысл.

Однако архитекторы XVI века не могли внезапно расстаться с методами своих предшественников, отличавшихся властной логичностью; в них жили еще традиции старой французской школы; они были людьми со вкусом, они старательно избегали банальности и, наоборот, стремились к благородному достоинству, придающему привлекательность самым заурядным вещам. Легко обнаружить следы той борьбы, которая происходила в умах архитекторов второй половины XVI века, когда они хотели одновременно удовлетворить требованиям рассудка и получить возможность покинуть скучный путь, к которому их вела система ордеров, поставленных один над другим; они делают всевозможные попытки, чтобы избежать этой монотонности. Мы видим, что они вводят композиции из кариатид, из суженных книзу пьедесталов, простенков с мелкими украшениями, панно с орнаментами, пилястров с арабесками. В этих попытках не было величия, и как бы ни были искусны архитекторы, все же видны были ордера, поставленные один над другим.

Андреас Дю Серсо в своем сборнике „Des plus excellens bastimens de France“ помещает проекты замка Шерлеваль близ Анделис. Этот замок, постройка которого начата была по повелению Карла IX, был бы, говорит Дю Серсо, «самым первым зданием во Франции». Он едва был доведен до уровня земли; но оставшиеся от него чертежи чрезвычайно интересны и по общему расположению плана и по стилю фасадов, в которых видны новые усилия архитектора непременно найти грандиозное расположение, вместе с тем не расставаясь с логическими принципами его предшественников. Мы видим, что в наружном фасаде построек заднего двора (первый двор), изображенном на рис. 82, большой ордер дорийских пилястров в точности выполняет функции каменных опор. Чтобы сильнее обозначить эту функцию, автор проекта даже расчленил пилястры рустами. Применяя ордер в качестве опор, можно было, не противореча здравому смыслу, перерезать этот ордер междуэтажными перекрытиями. Заметим, что карниз представляет собой непрерывную линию и не выдается вперед над каждым пилястром, а фриз идет под выступами слезников. За исключением деталей, это опять-таки — архитектурное расположение, всецело принадлежащее системе гражданской архитектуры средневековья.

Но на внутреннем фасаде того же здания, который, повидимому, был достроен до известной высоты, архитектор замка Шарлеваль пожелал не только более четко акцентировать большой ордер, но и целиком замаскировать наличие пола второго этажа; и, приняв это решение, идущее вразрез с логическими принципами средневековых архитекторов, он выполнил его с замечательным искусством. Действительно, пол второго этажа, есте-

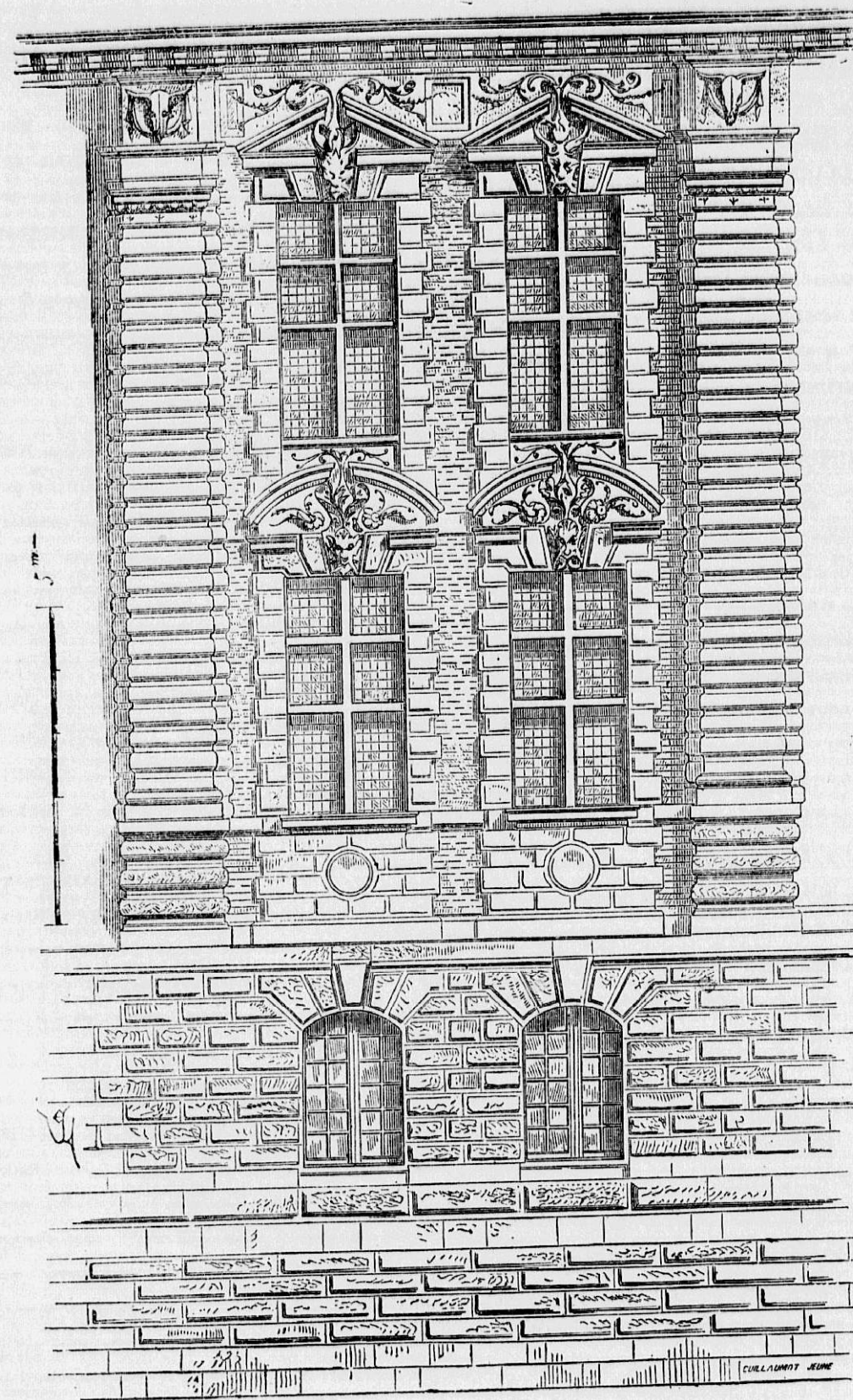


Рис. 82

ственно проходящий на уровне А, пересекается снаружи (рис. 83) полукруглыми нишами, так что глаз не подозревает его присутствия и невольно охватывает сверху донизу эту двухэтажную композицию, принимая ее за единую. Архитектор дошел в своей искусности (если допустить, что это именно искусность) до того, что перебил линию аркады портика и прорезал маленькие квадратные отверстия, подчеркивающие все линии и придающие необычайное величие простенкам, оставленным через каждые два пролета. Портики были, таким образом, великолепно защищены, а подвалы могли освещаться при помощи отдушин, устроенных в подоконной стене этих маленьких квадратных проемов. Это было творение законченного мастера, и я не знаю ничего во дворцах итальянского Возрождения, что могло бы выдержать сравнение с благородным видом этого фасада.

Следовательно, не подлежит сомнению, что в конце XVI века некоторые архитекторы были достаточно смелы, чтобы отвергнуть способ расположения ордеров поэтажно и применить с наружной стороны зданий, заключавших в себе несколько междуэтажных перекрытий, один ордер, начинавшийся от основания и доходивший до верхнего карниза. Этот прием получил название «колоссального ордера». Попытка эта имела огромный успех: нашли, что архитектура при такой трактовке приобретала отпечаток торжественности и величия, по сравнению с которым казалось убогим все то, что было сделано за первую половину XVI века. Но все же этот прием был первоначально принят только для очень крупных зданий, с сильно развернутыми фасадами; он был окончательно введен в архитектуру в середине XVII века*.

Вполне понятно, что этот величественный характер архитектуры весьма ценился королем Людовиком XIV, идеи которого относительно искусства сводились к стремлению к внешнему величию, стремлению, которое, спешим добавить, имело свои хорошие стороны и неизменно проявлялось во всем, что было построено при этом короле. К тому же ренессанс, сменивший искусство средневековья в тот момент, когда оно себя исчерпало, износился еще быстрее; менее чем в одно столетие он сказал все, что мог сказать, между тем, невозможно было вернуться к готике, совершенно обесцененной; поневоле нужно было перейти к новой системе. С тех пор архитектура утверждает себя, она становится искусством, перед которым удобства должны так или иначе отступить: колоссальный ордер господствует, он безраздельно властвует как в общественном сооружении, так и в частном доме. Иногда встречаются следы протеста против этой деспотической системы, как, например, в Доме инвалидов, но это только исключения, и мы видим, что до конца прошлого столетия колоссальный ордер продолжает господствовать. В Гард-Мёбль, в Монетном дворе в Париже еще сохранился ко-

* Например в замке Во, построенном для супер-интенданта Фуке архитектором Лево.

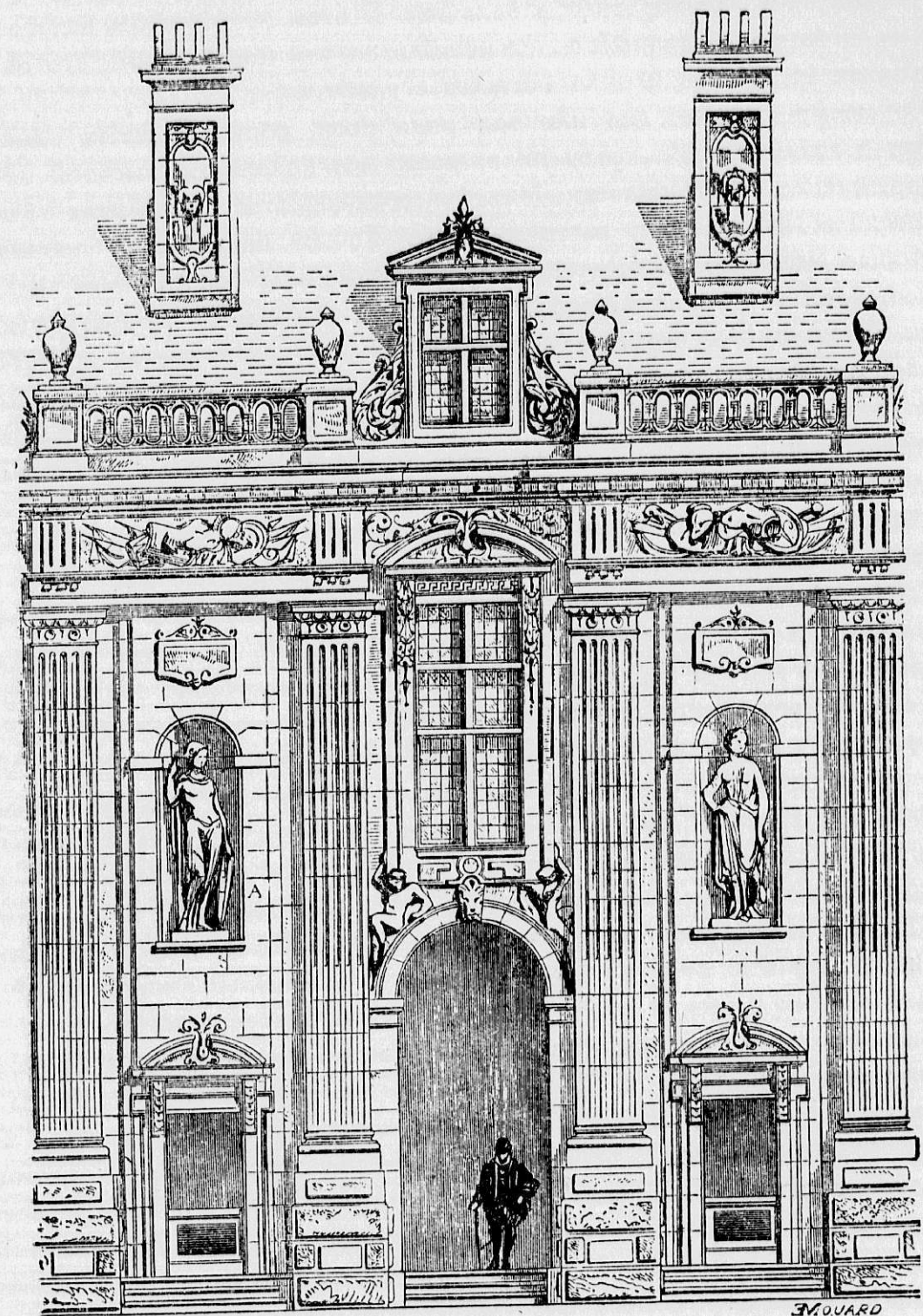


Рис. 83

колоссальный ордер, и эти последние случаи применения этого приема не являются наихудшими. В конце концов однообразие в малом, присущее ренессансу, заменили однообразием в большом. В этом не было бы ничего дурного, если бы колоссальный ордер не обладал тем недостатком, что он был вне всяких масштабов и мало считался с удобствами.

По моему мнению, два или три ряда окон, расположенных один над другим и заключенных между пилястрами или колоннами высотой 12—15 метров, имеют весьма плачевный вид; всегда кажется, что в этих зданиях, построенных великанами, жили карлики. То же впечатление производят некоторые античные сооружения, переделанные под современные, как, например, храм Антонина Пия в Риме, между колоннами которого высятся этажи таможи. Это отсутствие гармонии между архитектурой и удобствами так тревожило архитекторов последних столетий, что они постепенно были увлечены на путь исканий пропорциональных отношений, например между окнами и этими колоссальными ордерами, и дошли до того, что начали делать такие же колоссальные окна, но зато перерезали их перекрытиями и перегородками на половине их высоты и ширины. Если при этом прохожие и были довольны, осматривая эти величественные фасады, то обитатели по ту сторону этих фасадов были весьма недовольны и проклинали архитектуру и архитекторов. Вот до чего доводит забвение правильных принципов. И каковы бы ни были ошибки и преувеличения средневекового искусства на его закате, оно все же никогда не находилось в такой полной дисгармонии с обычаями своего времени. В готических сооружениях XV века, наиболее перегруженных резьбой, украшениями, комбинациями призматических поверхностей, профилями и резными фигурами, мы всегда находим строгое соблюдение заданной программы: удобств обитателей — если это дом; удобств публики — если это ратуша или приют. Первые архитекторы Возрождения, вводя новые формы, кстати сказать, не разобравшись в том, имеют ли эти формы какую-нибудь связь с нашей цивилизацией и с нашими новыми привычками, думали, что достаточно заменить старую, износившуюся одежду новым нарядным одеянием, — и тело и душа сохранят под ним всю свою свободу. Они так думали, и, действительно, сначала это им удалось. Но вскоре одежды заняли главное место: они стесняли тело, а следовательно, и дух. С течением времени образовалась привилегированная группа, которая в конце концов стала разрешать только один покрой платья, каково бы ни было тело; этим устранялись трудности, связанные с поисками новых комбинаций, а также трудности изучения разнообразных форм, применявшихся в предшествующие века, и их использования в случае необходимости.

Но если к концу царствования Людовика XV архитектура сбивается с пути, исходя из ложных принципов, то в этих заблуждениях по крайней мере есть величие. Архитектурные памятники той эпохи принадлежат на-

роду, еще обладающему мощным искусством, которому присущи свои особые черты.

Если наружный вид сооружений и говорит о неминуемом упадке, если эта архитектура кстати и некстати ставит своей целью величественное впечатление, если она все больше и больше вступает в противоречие с потребностями общества, то она по крайней мере дольше сохраняет правдивый характер во внутренней отделке, отражая, часто на редкость удачно, нравы и обычаи того общества. До конца прошлого столетия интерьеры дворцов, общественных сооружений, особняков и замков проектируются и выполняются художниками, сохранившими кое-что от добрых художественных традиций; и нет такого человека, который, войдя в салон времен Людовика XV, не почувствовал бы себя перенесенным в окружение общества той эпохи.

Да позволено мне будет усомниться, что то же испытают люди, которые через сто лет будут осматривать интерьеры наших дворцов и особняков. Им трудно будет найти там отпечаток наших нравов, наших идей, нашей повседневной жизни. Но предоставим нашим правнукам разбираться, как они смогут, в странной запутанности нашего новейшего искусства, объяснять эту низкопробную роскошь, эту бедность воображения, скрытую под грудой позолоты и награбленных отовсюду украшений; это их дело, а не наше.

В начале XVI века Италия в отношении внутренней отделки своих зданий дошла до необычайного блеска. Библиотека Сиенского собора, некоторые интерьеры старых флорентийских дворцов, станцы Ватикана, вилла Мадама, своды в алтаре Санта Мариа дель Пополо, Ватиканская библиотека, Фарнезина в Риме, множество дворцов Венеции и Генуи — дают нам образцы внутренней отделки, мудрая композиция и изумительное выполнение которой были и будут неисчерпаемым предметом изучения. Какому же принципу неуклонно следовали художники, авторы этих произведений? Его можно изложить в двух словах: в этих интерьерах архитектурные формы никогда не замаскировывали конструкцию, не прятали ее под многообразием, изобилием, размерами или преувеличенным богатством декоративных деталей. Это была одна из традиций античности, когда, насколько нам известно, интерьеры храмов, дворцов и домов не покрывались декоративными украшениями, замаскировывающими своим чрезмерным великолепием, размерами, нарушающими масштаб, или своим изобилием реальную конструкцию.

Мы во Франции обладаем тем сомнительным преимуществом, что у нас есть особая организация, стоящая во главе архитектурного образования и считающая греческую и римскую античную древность единственной, достойной изучения. Почему же она не возвращает своих учеников и адептов к этому столь мудрому принципу? Почему в силу одного из многочисленных

противоречий, столь частых в вопросах искусства, она отвергает изучение нового искусства, строго следовавшего этому принципу, и допускает что можно быть классиком, не считаясь с классическими образцами, т. е. образцами, дошедшими до нас от античной древности? Нет ли после этого оснований для предположения, что в центре художественного образования Франции, именуемого архитектурной школой, личные отношения берут верх над принципами и что интересы искусства там на последнем месте?

Из моих предыдущих бесед можно было установить, что наружные декоративные детали в греческой архитектуре представляли собой не что иное, как красивые и разумные формы, приданные конструкции, но последняя в ней всегда выступает наружу, как выступает скелет под мускулами человеческого тела. Во фрагментах внутренних декоративных украшений, дошедших до нас от эпохи расцвета греческого искусства, нет никаких отклонений от этого принципа. В эпоху Римской империи декоративные детали иногда чужды основной конструкции, но в них самих заметен ясный отпечаток их собственной структуры. Римское сооружение, построенное из кирпича и бетона, украшается декоративными деталями, не имеющими обязательной связи с этой постройкой, но эти декоративные детали сами представляют собой вторую конструкцию, богатство которой не дает ложного представления ни о примененном материале, ни о способе его обработки. Я повторяю здесь то, что уже однажды говорил (но некоторые истины для своего усвоения требуют многократного повторения): греческая архитектура — это обнаженное тело, наружные формы которого властно связаны с конструкцией, и эти формы прекраснее всего, что только дано было выразить человеку до сего времени, тогда как римская архитектура — это одетое тело; если одежда имеет хороший покрой, то она не стесняет и не изменяет форм тела; но плохо ли, хорошо ли она приспособлена к телу, это все же одежда, которая, как всякая одежда, разумна, прилична, богата у богатого, проста у бедного, одежда, украшения которой не изменяют ни покрою, ни формы. В средние века, по крайней мере во Франции, опять-таки лишь украшают конструкцию, также представляющую собой обнаженное тело, которому хотят придать чарующие формы; и именно в этом архитектура той эпохи имеет столько общего с греческим искусством. Возрождение пытается примирить оба принципа; тело и одежда сливаются воедино по той причине, что архитекторы того времени, увлеченные только внешним видом античного римского искусства, — единственного, которое они могли изучить, — не замечая, что эти формы являются лишь оболочкой, а не подлинной конструкцией, продолжали средневековые традиции, которые, повторяю, не отделяли конструкции от декорации.

Дикие племена, ходящие обнаженными под солнцем, в первый раз видя европейцев, воображали, как говорят некоторые путешественники (я не ругаюсь за этот факт), что наша одежда является частью нашего существа,

и были крайне изумлены, когда белые снимали перед ними шляпы. И вот, архитекторы XVI века (я отнюдь не хочу сравнивать их с дикарями) видели в римской архитектуре, состоящей из бетонных массивов, облицованных камнем, мрамором или штукатуркой, однородное целое, которое они хотели воспроизводить при помощи конструктивных приемов, применявшихся в средние века. Поэтому, несмотря на все их желание приблизиться к древним, они, стараясь примирить эти противоположные принципы, создали самобытную архитектуру. Правда, эта путаница продолжалась недолго, и уже во времена Филибера Делорма и его собратьев архитектура явно склонялась в сторону античной конструкции*; поскольку непременно хотели ввести римские формы, было логично подчинить конструкцию этим формам. Но традиции в искусстве исчезают с таким трудом, оставленные ими следы так глубоки, что даже в конце XVI века мы вновь обнаруживаем борьбу этих двух принципов в подобных же сооружениях; мы видим еще украшенную конструкцию — обнаженное тело, которому приданы подходящие формы, и рядом — лоскут одежды, заимствованный у римского искусства. Это дикарь, надевший кафтан, но не надевший штанов. К тому же, мысль предварительно воздвигнуть массивную постройку, конструкцию, выполненную в виде монолитного каменного блока, и по ее окончании или по мере ее сооружения покрыть ее облицовкой, каменными или мраморными деталями, не обязательными для ее устойчивости, не могла притти в голову архитектору, которому уже предшествовала архитектурная школа средних веков; кроме того, этот способ трудно было согласовать с теми средствами, какими тогда располагали, — очень слабыми по сравнению со средствами римлян. Поневоле приходилось гордиться своей конструкцией, поневоле приходилось довольствоваться сильно уменьшенным подобием римской архитектуры, ибо постройка по способам древних поглотила бы в несколько месяцев те финансы, которыми особы королевского дома, не говоря уже о частных лицах, располагали в XVI веке. Всех средств, которые Генрих VI имел возможность истратить на все свои королевские постройки, нехватило бы для того, чтобы воздвигнуть (может быть, затратив на это десять лет) сооружение, подобное термам Агриппы или Антонина Каракаллы.

Действительно, чтобы построить в настоящее время такое здание или, вернее, группу таких зданий, как термы Антонина Каракаллы, план которых нами приведен, чтобы украсить его с римской пышностью, пришлось бы истратить не менее 320 миллионов франков, ибо эти постройки занимают площадь около 40 тыс. метров, и стоили бы они в среднем по крайней мере 8 тыс. франков за метр, если принять в расчет гранитные и мраморные колонны, мраморные антаблементы и облицовки, бронзовые ограды, мозаики, цветную штукатурку, земляные работы, свинцовые крыши.

* См. часовню в замке Анэ, гробницу Валуа в Сен-Дени (Маро).

скульптурные орнаменты, статуи, барельефы и пр. Поэтому-то архитекторы Возрождения, хотя они и не применяли ни этих огромных массивов из бетона, ни этих драгоценных материалов, хотя они и довольствовались одной видностью, хотя их здания были небольших размеров по сравнению с римскими постройками, едва могли закончить всего несколько сооружений.

Чем более эти архитекторы удалялись от строительных приемов средневековья, чем более они старались приблизиться к методам, принятым в эпоху Римской империи, тем менее соответствовали их финансовые ресурсы той архитектуре, которую они стремились воспроизводить. Этим объясняется реакция в сторону конструктивных методов средневековья, давшая себя знать уже в начале XVII века, после религиозных войн. Тогда возвращаются к простым стенам, прорезанным проемами, к деревянным полам и перекрытиям для гражданских сооружений и жилых домов; отказываются от обширных сводчатых портиков, не мечтают о сооружении замков, подобных Сен-Жерменскому, Ла Мюэтт и Шаллюо, покрытых террасами, которые покоятся на сводах, подпертых толстыми стенами, прорезанными аркадами. В интерьерах возвращаются к деревянным панелям; избегают лепной штукатурки, при помощи которой художники пытались воссоздать мощные мраморные украшения римской архитектуры времен империи. Снаружи отказались от ордеров, поставленных один над другим, отказались как от пилястров, так и от колонн, бывших в большом почете в середине XVI века; довольствовались каменными рустованными столбами по углам с заполнением из кирпичных стен; выступы поясов и карнизов были уменьшены; отказались от проемов с пилястрами, покрытыми арабесками. Архитектура внутренних помещений приняла более строгий, более спокойный вид, четко выявляющий способ конструкции. После попыток подражания остаткам античности, пережив влияние итальянского Возрождения, архитектура вновь обрела французские черты, вполне гармонизировавшие с обществом того времени. Но чего она не могла вновь обрести — это совершенства выполнения.

Целый ряд причин привел к снижению качества работ. В средние века, именно в силу того, что конструкция, декоративные детали и внешние формы были неотделимы, мастера-строители имели обыкновение изображать в рабочих чертежах постройку с профилями и украшениями, и каждый камень обрабатывался, профилировался и получал скульптурные украшения до укладки на место. Нельзя воздвигнуть готического сооружения без применения этого метода, преимущество которого заключалось в том, что он воспитывал весьма искусных, весьма сведущих мастеров-каменщиков, прекрасных каменотесов, и принуждал скульпторов приспособлять декоративные украшения к каждому куску камня. Ввиду того, что это обыкновение существовало в течение нескольких веков, ему следовали еще некоторое время в начале Возрождения, хотя новые формы уже не требовали приме-

нения этих приемов, но новые профили и скульптурные украшения могли быть выполнены на месте более надежно и с меньшими расходами; поэтому начали укладывать камни, лишь слегка отесав их. С этого момента уже не ощущалась так настоятельно необходимость соотносить кладку с различными архитектурными членениями, а когда при выполнении какой-нибудь работы нет непосредственной необходимости в соблюдении определенного принципа, этот принцип, как бы он ни был хорош, утрачивается. Правда, мы видим еще в середине XVI века, что такие искусные, знающие архитекторы, строго следующие добрым методам, как Филибер Делорм, составляют исключение. Рядом с Филибером Делорм доброе число его собратьев предоставляли рабочим трудиться над обработкой архитектурных элементов фасада, а затем, по окончании этих работ, приказывали вырезать профили и орнаменты на более или менее грубо отесанных камнях. Следствием этой небрежности часто являлось полное несоответствие между кладкой и внешними формами. Ремесло каменщика, уже не требовавшее совершенного знания возводимой постройки, опустилось, попало в руки неумелых рабочих, и в большинстве наших зданий конца XVI века кладка противоречит здравому смыслу и даже требованиям устойчивости. Это в большом масштабе можно наблюдать в церкви Сент-Эсташ в Париже. По тем же причинам скульпторы, принужденные вытесывать свои украшения на месте и, следовательно, не так строго контролируемые, убеждаясь, что их украшения будут едва заметны, часто позволяют себе небрежное выполнение. Кроме того, когда можно было уже снять леса, остановка бывала только за скульпторами: их торопили, нужно было скорее кончать, а они были этому только рады; вследствие этого скульптурные работы или оставались незаконченными или были грубо выполнены. К тому же, теперь уже не требовалось вырезать украшения на поверхности камня, между швами кладки, — это была работа на скорую руку, при которой уже не принималась во внимание кладка, украшения вытесывались на здании, как будто бы это был цельный каменный блок.

Мало-помалу школа скульпторов, такая блестящая в средние века и даже в первой половине XVI века, захирела, утратила понимание монументального искусства и опустилась до уровня ремесла. Образцы, внушенные античным искусством и французскими традициями, настолько прекрасные, часто даже настолько чистые в начале Возрождения, выродились и свелись к неопределенным шаблонам, лишенным стиля и характеристики. В конце царствования Генриха IV и при Людовике XIII к архитектуре вернулась некоторая сила и свежесть, и она решительно потребовала от своих исполнителей — каменщиков, каменотесов и скульпторов — больше знаний, больше внимания и уважения к предметам искусства. Но в этот период главные уси-

лия архитекторов были направлены, повидимому, на внутреннюю декоративную отделку.

Фактически Возрождение не придало внутренней архитектурной отделке гражданских сооружений определенных характерных черт; оно или повторяло заблуждения прошлого века или увлекалось смешанными композициями, в которых можно было признать руку искусных художников, людей со вкусом, но не было цельности, а главное, величия. Светлые времена Возрождения длились только короткое время, и за ними последовало так много потрясений и бедствий, что властители и богачи едва успели достроить свои резиденции; тем более не успели они закончить отделку интерьеров, и художникам в обстановке таких смут и трудностей было нелегко воспринять законченное искусство, пригодное для сооружения зал, аппартаментов и салонов. Нужно признать, что если можно изменять систему наружной архитектуры, фасадов, то значительно труднее в течение нескольких лет выбрать новый вид внутренней отделки и украшения гражданских сооружений и жилых домов, т. е. изменить повседневные привычки, вкусы, окружение целого общества. Вельможа, требовавший от своего архитектора оформления фасадов его резиденции в античном духе, конечно, нашел бы для себя весьма неприятным такое устройство комнаты или зала в своем дворце, которое меняло бы все его повседневные привычки. Этим вполне естественным чувством объясняется то, что замки Возрождения сохраняют в отношении своей внутренней расстановки все расположение замка XV века.

Но после религиозных войн, когда в королевстве наступило некоторое успокоение, аристократия могла, наконец, вздохнуть. После продолжительных походов и жизни, полной лишений, в ее аристократических привычках образовался пробел. Поэтому, как только она получила возможность выстроить заново или реставрировать свои замки, мы видим, что она отдает предпочтение строгой, спокойной внутренней отделке, проникнутой величием и единством, по-моему, стоявшей значительно выше стиля, перегруженного деталями или бедного до крайности, неуверенного и запутанного, бывшего в почете при Франциске I и Генрихе II*. Интерьеры так называемых покоев Анны Австрийской в Фонтэнбло; некоторые части старинных аппартаментов Люксембурга и особняка Мазарини (теперь Императорской библиотеки), части особняка Ламбер, а именно галерея; первый этаж кры-

* Не следует ошибочно понимать то суждение, которое я считаю нужным вынести здесь в отношении внутренней отделки зданий Возрождения. От этой эпохи до нас дошли весьма красивые композиции, как, например, галерея Генриха II в Фонтэнбло; но в ней мы видим откровенную имитацию итальянского искусства, приспособленную к традиционным большим залам средневековых французских замков. Что касается галереи Франциска I в той же резиденции, то в ней мы находим именно те недостатки, на которые мы указывали: полное несоответствие в масштабах между декоративными деталями и размерами галереи; скульптурные украшения, правда, прелестны по компо-

ла Лувра, так называемая галерея Аполлона, — дают замечательные образцы французской архитектуры начала XVII века в отделке интерьеров дворцов. Богатство, но без вычурности, полная гармония между скульптурой и живописью, детали, сохраняющие масштаб целого и, помимо всего этого, — величественный вид, к которому мы не привыкли во внутреннем убранстве помещений эпохи готики и Возрождения.

При Людовике XIV искусство сохраняет красоту композиции, которую мы еще встречаем в интерьерах замка Во, в галерее Аполлона в Лувре, и даже в отдельных частях Версаля. Но величие превращается в напыщенность, как это можно заметить, просматривая произведения Ленотра; выполнение становится дряблым, скульптура и живопись с каждым днем утрачивают свои монументальные черты и впадают в преувеличения. Перемена моды, столь частая во Франции, приводит от напыщенности, от величественности во что бы то ни стало — к крайней тонкости, к чрезмерной мягкости деталей. Линий больше нет, вся внутренняя декоративная отделка представляет собой какое-то гибкое украшение, принимающее формы, наиболее противоположные подлинной конструкции. Только изящество упорно держится, как последний отблеск нашего искусства времен его расцвета, как сохранившаяся черта нашего национального характера.

В композиции дворцов, замков и домов архитекторы около второй половины XVII века сравнительно мало заботятся о внутреннем расположении, уюте и удобстве обитателей; они ищут для интерьеров грандиозных эффектов, анфилад аппартаментов; они жертвуют повседневными удобствами ради парадных комнат настолько, что интерьеры жилых домов XVI века легче приспособить к нашим обычаям, к нашим требованиям комфорта, чем резиденции эпохи Людовика XIV. В Версале весь двор, кроме короля, имел весьма плохие помещения, лишённые отдельных выходов и лестниц, со множеством темных комнат без гардеробных. В мемуарах того времени можно найти любопытные подробности относительно неудобств большей части жилищ. Даже в больших аппартаментах обслуживание было затруднительно, многие комнаты были проходными, но эти внутренние недостатки были скрыты за большими симметричными фасадами дворца, а этой наружной стороне, повидимому, придавали наибольшее значение. Из неудобства внутренней расстановки жилых зданий конца XVIII века вывели за-

зиции, но их большой рельеф и внушительность, приданная им, как видимым несущим частям, отнюдь не оправданы, так как они поддерживают плафон с легкими деревянными кессонами. Я подразумеваю галерею Франциска I в том виде, какой она имела до реставрации; в настоящее время эти дефекты поражают еще более неприятно. Отсутствие последовательности в решениях, неуверенность явно выступают в кабинете Франциска I в этом же замке. Как бы ни были изящны панно и маленькие деревянные пилястры, все же в этом интерьере, хотя и напоминающем обшитые деревом комнаты Людовика II, но с утомительной нарочитостью комбинаций, нет никакой цельности.

ключение, что жилища более ранних эпох должны были быть еще менее удобными. Этот вывод неверен: в XV и XVI веках архитекторы не только заботились о внутренней планировке, но подчиняли ей наружное расположение: внутренняя планировка обуславливалась обычаями, а формы здания — внутренней планировкой. Этот принцип господствовал во всех видах архитектуры в древности и в средние века. Его перестали применять лишь тогда, когда академические доктрины подчинили себе искусства, и когда фактически дошли даже до противодействия этому принципу, хотя его значение и правильность никогда не решались отрицать.

БЕСЕДА ДЕВЯТАЯ

О принципах и о познаниях, необходимых для архитектора

Если в наши дни в Париже и в нескольких больших городах строятся общественные и жилые сооружения, отличающиеся хорошим выполнением, сооружения, в которых можно обнаружить следы обширных познаний и разрешение некоторых художественных проблем, то, с другой стороны, в провинции, в маленьких городах, появляется множество зданий, воздвигнутых вопреки самым элементарным архитектурным принципам. Иной особняк в Париже и мэрию какой-нибудь городской общины разделяет не только расстояние, отделяющее роскошь от бедности, но пропасть, существующая между утонченной цивилизацией и самым грубым варварством, — не тем варварством, которое является выражением несовершенства общественного строя, но тем, которое вызывает предчувствия разложения. Архитекторы, в обязанность которых входит рассмотрение массы проектов, представленных для осуществления в различных департаментах, подтвердят, что в моих словах нет преувеличения, и что, действительно, из двадцати таких проектов найдется лишь один сносный; половина их ниже среднего, а остальные свидетельствуют о полном невежестве, — я не скажу в области искусства, но в отношении самых примитивных строительных приемов. Между тем, никогда до начала нашего столетия нельзя было обнаружить во Франции подобных симптомов.

Не говоря уже о древности, но и в средние века во Франции каждый самый скромный дом, самая бедная церковь носили такую же печать искусства, как и замок сеньора и епископский собор. Эти произведения, великие и малые, великолепные и скромные, выходили, так сказать, из одних и тех же опытных рук, были результатом одинакового знания. Искусство архитектуры постепенно удалилось от окраин, чтобы оживлять лишь центры населенной местности; и насколько в больших городах оно привлекает

огромные средства, становится пышным, настолько жалко оно за их пределами.

Эта серьезная беда вызвана несколькими причинами: во-первых, административной организацией, мало пригодной для распространения художественного вкуса среди населения; во-вторых, никуда негодной постановкой архитектурного образования; в-третьих, упадком вкуса среди высших классов. До тех пор пока во Франции существовала система деления на провинции, было столько же столиц, сколько административных центров, и каждая из этих столиц была центром архитектурной школы. Орлеан, Пуатье, Руан, Труа, Лимож, Бордо, Тулуза, Лион, Дижон и др. имели свои школы и своих художников совершенно так же, как Париж, и каждой из этих школ были присущи свои особенности; если даже считать их второстепенными, они все же оживляли провинцию, они пускали ростки всюду, вплоть до самых маленьких местечек. Правители этих провинций были крупными вельможами, которые и по своему положению и по образованию были заинтересованы в том, чтобы придать известность зданиям, воздвигаемым во время их управления. Цеховой дух крепко держался, особенно среди художников и ремесленников-строителей, и благодаря цехам местные традиции сохранялись в самых способных руках; друг друга знали, друг другу помогали, друг друга судили.

Первые притеснения это свободное направление провинциальных школ испытало во время царствования Людовика XIV. Людовик XIV установил в искусстве, как и в управлении, систему централизации руководства; у провинций была отнята всякая индивидуальная инициатива, задушена всякая свобода. Лебрэн (имя этой личности не играет роли) стал генеральным супер-интендантом всей художественной продукции во Франции. Такая система могла в течение некоторого времени энергично двигать вперед архитектурные работы, придавать им единый характер, подобающий духу этого царствования, к тому же это было возрождение системы, установленной в Римской империи но, как и в Римской империи, такая официально управляемая архитектура, превратившаяся в одно из административных колес государственной машины, вскоре обессилела.

Мы знаем, во что превратилось официальное искусство империи при Константине. Сооружения, воздвигнутые в конце царствования Людовика XIV, с точки зрения искусства не стоят тех, которые строили в первой половине XVII века. Качество всякой продукции умственного труда — а я не думаю, что будут отрицать роль ума в области искусства — повышается или понижается в зависимости от степени свободы. Искусство, в котором умственный труд преобладает над физическим, увядает сейчас же, как только начинает чувствовать гнет; если его культивировать в теплице, оно утрачивает все свои соки, оно перестает развиваться и приносить плоды.

Между тем, архитектура в наши дни подчинена своего рода идеологи-

ческому руководству, еще более стеснительному, чем то, которое было установлено Людовиком XIV, — она не совершила своей революции 1789 года. Одинокая, мало известная, плохо определенная, она сменила ярмо Лебрэнов, ярмо, которое по крайней мере налагалось в обстановке некоторой величественности и оригинальности, на другое — пошлой, узкое, не связанное ни с духом нашего времени, ни даже с духом нашей страны. Ей запрещают идти по такому-то пути, но не говорят, какой именно путь нужно избрать; ей кричат, что она сама не знает, куда идет, но от нее скрывают свет, который мог бы ее направить; ей, правда, указывают то, чему она не должна учиться, но не решаются открыто объявить ей, каких знаний от нее требуют. От официального, убежденного, деспотического, но по крайней мере могущественного управления Лебрэнов она попала в рабство к хозяевам, которых их многочисленность отнюдь не сделала авторитетными.

Став игрушкой в руках официального мира, любителей, академиков, профессоров без кафедры, археологов, болтливых проповедников античности или средневековья, людей науки, экономистов и фантазеров, архитектура, чтобы получить возможность жить, делает уступки одним, не хочет ссориться с другими, боится тайных преследований группировок, бредет огульно, прислушиваясь ко всем мнениям, видя везде врагов и завистников, и когда архитектурное произведение закончено, оказывается, что оно никого не удовлетворяет, и весь город повторяет: «Почему наши архитекторы не дают нам современной архитектуры? Вот еще одно здание, ни на что не похожее и совсем не красивое».

Хотят иметь архитектуру нашей страны и нашей эпохи, а между тем, архитектура, выросшая на нашей почве, исключена, даже изгнана из числа тех архитектур, изучение которых разрешают нашей молодежи; хотят архитектуры нашей эпохи, а молодежь, по окончании совершенно недостаточного образования, посылают изучать памятники древнего Рима и Атики, памятники, изучение которых может принести пользу лишь в том случае, если оно опирается на строго критическое отношение, лишь после приобретения обширных познаний.

Если появляется проект, из которого могли бы возникнуть новые идеи, то он отдается на рассмотрение лицам, являющимся по своим убеждениям, или, вернее, по отсутствию убеждений, врагами всяких нововведений и даже всякого нового применения старых приемов. Пусть греческое искусство дало нам вечно прекрасные образцы, пусть его принципы вечно истинны, но те, кто добиваются господства этих принципов, хотя бы принудительным путем и не стараясь их развивать дальше, забывают, что греческие художники создали свои шедевры лишь под сенью свободы, а римские художники от Августа до Константина безостановочно шли к упадку.

В наши дни имеются огромные возможности, предоставляемые индустрией и легкостью транспорта, но, вместо того чтобы использовать эти сред-

ства и извлечь из них формы, подобающие нашей эпохе и состоянию нашей цивилизации, стараются скрыть эти новые материалы под архитектурой, заимствованной из других эпох. Слышатся жалобы на то, что у художников нет идей, а между тем, каждый пытается навязать им свою. Когда обращаются к людям науки, то они дают свои советы по вопросам искусства, и горный инженер спорит о формах капители. Когда с администратором советуются о смете, то он заявляет, что не любит пилястров, что он отнюдь не желает контрфорсов, что он предпочитает сплошные стены, стоящие значительно дороже; зато когда здание воздвигнуто, заявляют, что архитектор бездарен, что гладкие стены напоминают казармы, что нужно их украсить встроенными колоннами, иначе говоря, контрфорсами.

Во Франции существует архитектурная школа, но в этой школе нет курса архитектуры; если же случайно этот курс и читается, то он ограничивается несколькими общими идеями относительно одного из этапов этого искусства. В ней нет речи о руководстве работами, об организации строительных площадок и управлении ими, об истории нашей французской цивилизации, о сравнении различных архитектур или архитектурных групп, их связи с цивилизацией; о их развитии или упадке, причинах этого развития или падения; об искусстве экономить средства, употребляя местные материалы, разумном применении этих материалов, форм, которые бы им отвечали; об искусстве объяснить проект, сформулировать письменно свои идеи, защитить их вескими доводами; о великих либеральных принципах, распространение которых должно способствовать развитию деятельных умов и вызывать применение новых форм, — обо всем этом нет и речи.

Любители могут приобрести безошибочный вкус (особенно в архитектуре — искусстве, основывающемся на рассуждении), только находясь в общении с художниками; но для воспитания художественного вкуса влиятельных светских людей необходимо, чтобы архитекторы были в состоянии объяснить им мотивы, приводящие к тому или иному решению; чтобы замыслы архитектора были приняты, и чтобы их защитить, надо вдобавок, чтобы эти замыслы поддавались защите. Можно ли надеяться, что архитекторы, смолodu приученные применять формы, смысла и разумности которых им никогда не объясняли, но которые им были предписаны под угрозой остракизма, вдруг будут в состоянии объяснить один из своих замыслов? Что вы можете ответить владельцу замка или домовладельцу, заявляющему, что он не желает такого-то фасада, когда вы даже сами не знаете, почему вы выбрали именно этот фасад, а не другой? К тому же, разве вы не должны были подавить в себе всякое чувство независимости? Разве академический режим, применяемый в школе, допускал с вашей стороны рассуждения, споры? Когда первый попавшийся буржуа, для которого вы делаете проект, говорит вам: «я не люблю этих вещей», вы ничего не можете ему сказать, потому что эти вещи вы поместили, сами не зная зачем.

Постепенно привыкнув к этой молчаливой покорности художников, любитель из советчика превращается в привередника; он очень скоро начинает воображать, что архитектор, не умея защититься, признает власть и безошибочность его вкуса. В тиранов превращаются лишь тогда, когда видят перед собой людей, готовых безропотно переносить тиранию. Не получив солидного и дельного образования, архитектор позволил любителю предаваться всем прихотям своего ума, не просвещенного спорами и разумными доводами. За отсутствием просвещенных любителей, архитектора, позволившего себе слабое покушение на независимость, при первом же слове ставят на место; и так мы плывем по воле ветра, не находя, за что ухватиться. Предположим, что архитектурная школа во Франции стоит на высоте требований прогресса, которые в наше время с каждым днем увеличиваются, но все же она, по самому принципу своей организации, представляет собой не что иное, как род классической гимназии, где немногие избранные достигают высокого положения в том случае, если они имели терпение дожидаться момента получения первой премии; что касается толпы рядовых студентов, то они, после десяти лет проектирования невозможных и неподдающихся описанию зданий, имеют перед собой лишь перспективу получения места в провинции или работы по частным заказам. Но нужно признать, что они совершенно не подготовлены к выполнению этих функций. У них мало практических идей, много предрассудков, полное незнание отечественных материалов и способов их применения, глубокое презрение невежд к искусствам, отвергаемым школой, изучение и понимание которых связано с трудностями; никакого понятия о ведении работ и управлении строительными площадками, отсутствие метода и мания воздвигать м о н у м е н т ы, когда речь идет просто о надежной, удобной, отвечающей своему назначению постройке. Поэтому прилежные ученики, которым, однако, не выпало счастье получить стипендию на поездку в Рим, питают вполне естественное с их стороны отвращение к исполнению должности архитектора вдали от центра; они, не имея никакого опыта в работе, предпочитают жить в Париже, найти там какую-нибудь жалкую службу, не связанную ни с какой ответственностью, вместо того, чтобы вступить на поприще провинциального архитектора. Отсюда избыток архитекторов в Париже и крайний недостаток их в департаментах.

Архитектурная школа не только должна заниматься преподаванием принципов этого искусства (кстати, в Париже их не преподают), но и развивать в молодых людях, призванных стать архитекторами, чувство личной ответственности, и следовательно, сознание долга и авторитетность суждения, основанную на изучении тех ремесел, которыми приходится пользоваться архитектору. Отчасти вследствие южной природы нашего темперамента мы охотно предоставляем любым авторитетам распоряжаться нашей личностью. Многие умные люди во Франции, к тому же даровитые, избе-

гают тех обязанностей, которые на них накладывает личная ответственность; поэтому-то у нас всегда имеются хорошие солдаты, этим-то объясняется успех тех религиозных учреждений, которые казались навсегда упраздненными нашими нравами, нашим законодательством и нашим социальным строем. Между тем, в нас достаточно сил, чтобы бороться с этим предрасположением, которое препятствует всякому умственному прогрессу и которое, если бы оно взяло верх, скоро привело бы нас к упадку.

Казалось бы, что воспитание архитекторов не должно ограничиваться ежегодной отправкой в сентябре в Италию одного архитектора, официально признанного даровитым; целесообразнее было бы развивать знания и чувство ответственности, налагаемые званием архитектора, в тех молодых людях, которые могут принести пользу государству и частным лицам, и дать им точное понятие о тех интересах, которые они должны охранять, не роняя при этом достоинства искусства.

Что бы сказали о военной школе, организованной так, что она готовила бы только маршалов Франции и предоставляла на волю случая подготовку капитанов и лейтенантов?

Если мы видим, что число способных архитекторов постепенно убывает в провинции, то это является главным образом следствием системы, принятой в Школе изящных искусств, системы, состоящей в ежегодной отправке одного лауреата на виллу Медичи, но совершенно не заботящейся о воспитании кадров полезных художников, которые знали бы свои обязанности и бесчисленные детали, выдвигаемые практикой их профессии. Серьезно ли наше желание иметь архитектуру? В таком случае давайте воспитывать архитекторов, т. е. людей, могущих защитить свою независимость, необходимую для интересов искусства, так же как и для интересов частных лиц и государства, опираясь на весьма законченные и весьма широкие знания. Если признано, что школа бессильна и всегда будет бессильна воспитать таких людей в условиях современного общества, если вопросы личного порядка будут в области искусства брать верх над вопросами общего интереса и вопросами принципов, то закроем это учреждение, вместо того чтобы его содержать, и отдадим воспитание архитекторов, необходимых для великой страны, в руки частных лиц; этим будет достигнуто хотя бы то преимущество, что публику не будут вводить в заблуждение, что преподавание будет вполне свободным, что не будут оказывать официальной поддержки терпеливым посредственностям и каждому будет предоставлена инициатива и ответственность в выборе занятий.

Покончив с этим предисловием, разъясняющим, между прочим, истинное положение, создавшееся для архитекторов в середине XIX века, мы перейдем к рассмотрению природы и объема познаний, которыми в наши дни должен обладать архитектор. Это — познания двоякого рода: одни из них теоретические, а другие чисто практические. Теоретические знания, еще

весьма ограниченные всего лишь столетие тому назад, чрезвычайно расширились благодаря трудам археологов и тем открытиям, которые явились их результатом. Если бы эти открытия служили лишь для удовлетворения любознательности, мы о них здесь не говорили бы; но так как они производились с аналитическими целями, свойственными нашей эпохе, они должны оказывать, и действительно оказали, значительное влияние на искусства и особенно на архитектуру. Так, никто не будет оспаривать того, что обширные познания в геометрии служат основой всей работы архитектора, а археологические исследования показывают нам, как использована была геометрия в создании архитектурных стилей, внешне весьма различных; эти исследования показывают нам, в чем эти стили близки, как они исходят из одних и тех же принципов и как, собственно говоря, архитектуры тех народов, которые принадлежат мировой истории, представляют собой лишь разнообразные следствия одного господствующего принципа. Мы сейчас вернемся к наглядным примерам. Чтобы уметь вычертить проект или части проекта во всех его аспектах, архитектор должен обладать не только обширными познаниями в начертательной геометрии, но, кроме того, быть достаточно знакомым с перспективой. Перспектива должна быть для него практической наукой в такой мере, чтобы, выводя геометрические проекции, он мог мысленно представить себе то впечатление, которое будут производить выступы, горизонтальные членения, рельеф местности, покатости крыш, толщина стен и т. д. Начертив план, архитекторы прежних времен возводили затем на этом же основании перспективные вертикальные проекции, и в этом они действовали мудро и избавляли себя от разочарований. Если практические занятия перспективой полезны, то не менее полезно изучение теней, — не тех условных, обычно принятых теней, но теней, даваемых настоящим солнцем на отстроенном здании в том месте, которое они должны занимать. Древние и средневековые архитекторы, а также архитекторы Возрождения, очевидно, заботились об этих эффектах; это в наше время архитекторы возводят ориентированные на север фасады, покрытые тонкими, слабо выступающими деталями, которые солнце так никогда и не выделит и на которые, следовательно, напрасно были потрачены труд и деньги. Мы указывали в наших первых беседах на то, как умели греки учитывать освещение и как тонко они использовали тени. Средневековые художники были не менее искусны, чем греки, в расположении выступов профилей, рельефных частей скульптуры, в соответствии с направлением освещения. Нужно согласиться с тем, что в этих тонкостях редко разбираются в наши дни, и никогда архитектор не догадается ответить тому, кто требует от него повторения на северной стороне фасада, производящего разительное впечатление потому, что он обращен на юг: «Ввиду другой ориентации, поразивший вас эффект не может быть достигнут здесь». Он вообще ничего не отвечает; фасад воздвигается, и любитель, потребовавший его воспроизведения, край-

не изумлен при виде серой, монотонной массы вместо яркой игры света и теней, которые его очаровали. Он уверяет, что виноват неумелый архитектор, и он отчасти прав.

Архитектору недостаточно уметь рисовать и накапливать в своих папках эскизы и наброски с натуры; необходимо еще, чтобы, рисуя он рассуждал. Если он видит здание, производящее на него чарующее впечатление, и тщательно изображает его, — что может быть лучше этого? Но хорошо также отдать себе отчет в средствах, которыми достигнуто это очарование, ибо прелестное здание, построенное в месте А, на возвышенности, окруженное деревьями и невысокими постройками и обращенное к солнцу определенной стороной, будет производить неприятное впечатление в месте В, на плоском, отраженном высокими постройками и при иной ориентации. Греческие храмы имеют ориентацию, средневековые церкви имеют ориентацию, и если в этом обычае скрывается религиозный мотив, то нужно признать, что художники им широко воспользовались.

Если говорить о пропорциях, то внимание к условиям местности и соблюдение масштаба еще важнее. В древности общественные сооружения были велики по сравнению с домами; кроме того, они всегда были связаны с окружающим. Они ставились не безотносительно, — они были окружены аксессуарами, подчеркивавшими их размеры. То же было в наших средневековых городах: дома были малы, и всякое общественное здание религиозного или гражданского назначения приобретало рядом с ними значительный вид. В этих благоприятных условиях сооружение, вынесенное, так сказать, «за скобки», обладало своими особыми пропорциями, гармония которых не нарушалась соперничающим с ним окружением. В наших больших городах эти условия не принимаются во внимание. Для постройки здания надо подискать участок, который окружают дома, одинаковой с этим будущим зданием высоты, а потом архитектор говорит себе: «А что, если бы я воздвиг здесь фасады, вдохновленные прелестным дворцом ***?» но этот дворец *** имеет 20 метров в длину, а здесь требуется заполнить 40 метров, но этот дворец стоит на маленькой площади, окруженной низкими портиками, над которыми высится только один этаж, а наше здание будет стоять на набережной или на бульваре шириной в 30 метров; но этот дворец имеет проемы в $1\frac{1}{2}$ метра, а в нашем они по необходимости будут иметь 3 метра. Но все равно, эскизы вытаскиваются из папок, и при их помощи появляется вдохновение, т. е. вы терзаете несчастный образец, который был прелестен там, где вы его нашли, терзаете для того, чтобы в результате создать произведение, которому не подыщешь названия. Следовательно, нужно рисовать и собирать материалы в большом количестве не для того, чтобы резать их на куски или сшивать без всякого смысла, но для того, чтобы хранить в мозгу приемы, примененные великими мастерами для создания определенного эффекта в данной местности и в особых условиях.

Мы знаем все, что было сказано и написано об архитектурных пропорциях, начиная с Витрувия и, может быть, до него. Все эти страницы можно было бы резюмировать следующим образом: есть пропорции, признанные прекрасными в древности, и самое лучшее признавать их и в наши дни. Но, прежде всего, о какой древности мы говорим? Мы знаем пропорции, принятые у афинян, например, для ордера, пропорции, независимые от размеров; но я не замечаю, чтобы эти пропорции (ордера) строго соблюдались в продолжение почти полутора веков у народов Эллады. Мне кажется, что эти столь одаренные художники установили гармоническую систему, а не формулу, как это впоследствии сделали римляне, бывшие настоящими инженерами.

Спускаясь еще дальше в глубь веков, рассматривая архитектурные памятники древнего Египта, мы также обнаруживаем влияние гармонических построений, но мы не замечаем, чтобы фиванские художники подчинялись формуле; и я, признаюсь, был бы огорчен, если бы можно было доказать существование этих формул у народов-художников, — это чрезвычайно уронило бы их в моих глазах. Что происходит с искусством и заслугами художника с того момента, как пропорции сводятся к системе формул? Итальянские архитекторы эпохи Возрождения пытались, по крайней мере в своих книгах, установить абсолютные пропорции для ордера, но только для ордера; что же касается общей композиции, то мы видим, что они следовали своему чутью или же велениям рассудка и требованиям необходимости.

Между тем, в средние века несомненно, а в древности вероятно, существовали известные методы для установления пропорций зданий. Мы мало осведомлены относительно этого предмета; утраченные традиции, официальное обучение, впавшее в ничтожество, все это способствовало тому, что мы выпустили из своих рук нить, которая вела архитекторов по лабиринту таинственных знаний, некогда так тщательно исследованному цехами. В продолжение двух последних веков слишком вольно обращались с методами, применявшимися нашими предшественниками в архитектуре и способствовавшими созданию ими шедевров. Может быть, и приятно отомстить презрением к тем познаниям, которых у нас недостает; но в XIX веке презирать — это не значит доказать. Геометрические приемы, основанные на глубоком рассуждении и освященные долголетним опытом, заменили несколькими эмпирическими формулами, происхождение и смысл которых абсолютно невозможно объяснить, хотя бы потому, что эти формулы перешли к нам из вторых или третьих рук. Эти скромные мастера-строители, на которых несколько свысока смотрели наши римские сенаторы, не претендовали на подражание искусствам древности, но мы подозреваем, что им еще были известны некоторые высокие принципы древних значительно лучше, чем знаем их мы в настоящее время, и что они даже использовали их на практике. Мы попытаемся это доказать, но тут нужно вернуться да-

леко назад; я надеюсь, что мне это простят, так как наш предмет стоит этого труда.

Плутарх говорит: * «И можно с полным правом полагать, что египтяне сравнивали природу вселенной с треугольником, самым прекрасным из всех, тем, которым, повидимому, даже Платон в книгах о Республике пользуется в этом смысле для составления брачной фигуры; и этот треугольник такого рода, что «сторона, составляющая прямой угол, равна трем, основание — четырем, а третья линия, которую называют «протянутой вниз» [гипотенузой] — равна пяти, и она имеет столько же силы, сколько две другие, составляющие прямой угол; итак, нужно сравнивать линию, падающую на основание отвесно, — с мужем, основание — с женой, а «протянутую вниз» — с тем, что рождается от обоих» **. Мы сейчас вернемся к этому доказательству, имеющему, как мы увидим, важное значение.

Между тем, мрак, в который мы погрузились благодаря правилам великого века, правилам настолько же мало разумным, насколько их считают непреложными, был рассеян в наше время несколькими немецкими учеными, а у нас — очень небольшим числом исследователей. Генульман в труде, озаглавленном «Теория пропорций, применяемых в архитектуре», открыл путь для бесспорно ценных открытий, и хотя мы и не можем перед лицом памятников принять его систему во всех ее частях, однако он проложил дорогу для тех, кто пожелает проследить эти принципы. Орес, старший инженер путей сообщения, в своей книге «Новая теория, выведенная из самого текста Витрувия» ***, опубликовал недавно весьма любопытную работу о сравнительных пропорциях ордеров. Этот автор неоспоримо устанавливает, например, что греки принимали за модуль диаметр середины колонны, а не ее базы, как думали до сих пор. Он математически доказывает, таким образом, правильность измерений, данных Витрувием. Но не это интересует нас в данный момент. Полезно знать, какие пропорции древние придавали ордерам, и, вероятно, еще полезнее выяснить, каковы были принципы, породившие пропорции древних и средневековых зданий и даже зданий Возрождения, которое, однако, утратило чистые традиции и слишком часто предавалось фантазии. Было бы самообманом думать, что архитектурные пропорции достигаются инстинктивно. Существуют непреложные правила, существуют геометрические принципы, и если эти принципы находятся в полном согласии со зрительным чувством, это происходит потому, что зрение есть чувство, так же как и слух, который не может безболезненно мириться с диссонансом, как бы мало человек ни был искушен в му-

* Трактат об Изиде и Озирисе в переводе Амио.

** Ясно, что у прямоугольного треугольника, основание которого равно 4, что в квадрате дает 16, а сторона равна 3, что дает 9, гипотенузой будет линия, имеющая пять частей и представляющая собой сторону квадрата, равно 25 ($16 + 9 = 25$).

*** Aures, Nouvelle Theorie, déduite du Texte même de Vitruve. Nîmes 1862.

зыке. Диссонанс оскорбляет мой слух; я не умею сказать почему, но контрапунктист математически докажет, что мой слух должен быть оскорблен.

Признайтесь, что было бы странно, если бы архитектура, дочь геометрии, не могла доказать геометрически, почему глаз мучает недостаток в пропорциях какого-либо здания, так как я не считаю доказательством эмпирические методы Виньоли и его последователей. Следовательно, здесь нужен более возвышенный, а главное, более доказательный подход. Из вышеприведенного текста Плутарха мы видим, что для египтян, весьма хороших геометров, треугольник был совершенной фигурой. Равносторонний треугольник наиболее полно из всех удовлетворяет глаз. Три равных угла, три равных стороны, деление круга на три равные части, перпендикуляр, опущенный из вершины, делящий основание на две равные части, образование шестиугольника, который вписывается в круг и делит его на шесть равных частей, — ни одна геометрическая фигура не дает более полного удовлетворения уму, ни одна не отвечает лучше условиям, радующим глаз: правильности, устойчивости. И мы видим, что равносторонний треугольник применялся египтянами для придания важным частям их архитектуры пропорций, приятных для глаза. Когда им нужно было воздвигнуть столбы, которые должны были нести плоское перекрытие, оставив столько же пролетов (это часто допускается в их наиболее древних зданиях), сколько и заполненных пространств (рис. 84), то пропорции высоты этих столбов по отношению к их ширине и к пролетам часто даются рядом равносторонних треугольников (см. чертеж А), ибо эти устои делятся так, что ось каждого из них совпадает с вершиной треугольника в точках *aa'*; если же хотят получить более стройные пропорции, то основание равностороннего треугольника никогда не переходит за пределы одной из сторон столба, как это видно на чертеже в точке *b*. Таким образом, они удовлетворяли потребность глаза, который требует, чтобы несомая и несущая части не заходили за пределы углов равностороннего треугольника. Если мы пойдем против этого принципа, как это показано на чертеже В, то мы нарушим условия хороших пропорций. Глаз в этом случае будет чувствовать недостаток устойчивости, ибо он требует, чтобы ось *c* встретила по бокам две надежных точки на расстоянии, равном основанию треугольника, т. е. в *dd'*; точно так же, например, фасад базилики (рис. 85), т. е. здания, состоящего из главного нефа с двумя боковыми нефами, который можно вписать в равносторонний треугольник, дает удовлетворительные пропорции целого. Если нужно прорезать световые отверстия в этом шипце с целью расположить их так, чтобы их можно было вписать в равносторонние треугольники, то такие отверстия будут иметь удачные пропорции по отношению к этому фасаду. Глаз инстинктивно проведет линии *aa'b*, *ca'd*, *ac'd*, *e'a'f* и найдет при этом, что они не только не прерваны пустыми пространствами, но что эти

отверстия, наоборот, служат им вежами; и эта потребность глаза будет, как всегда, в согласии с правилами устойчивости. Грекам был неизвестен этот простой принцип. Так (рис. 86), если мы возьмем ордер Коринфского храма (см. чертеж *A*), то мы увидим, что у равностороннего треугольника, вершина которого помещается под осью абакса, в точке *a* два других угла падают на оси двух колонн, слева и справа от их основания, в точках *b* и *f*, Дорьяне, желая получить более стройные пропорции (см. чертеж *B*), как, на-

пример, в ордере храма Согласия и Акраганте, не допускали, чтобы углы равностороннего треугольника вышли за наружную линию ствола колонны, или же, когда они хотели увеличить междуконные промежутки, как в ордере храма в Эгине (см. чертеж *D*), они принимали за вершину равностороннего треугольника не низ, а верх абакса.

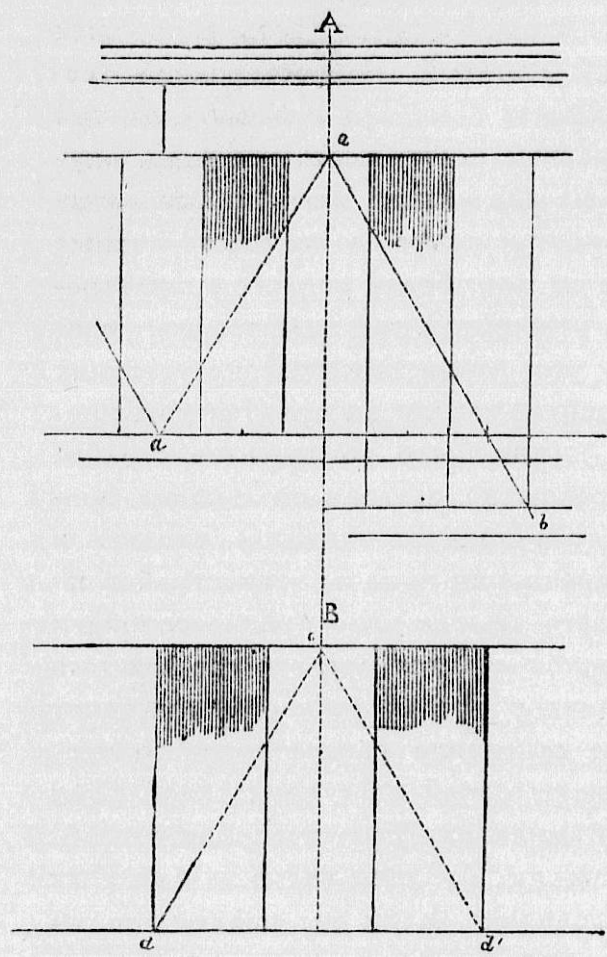


Рис. 84

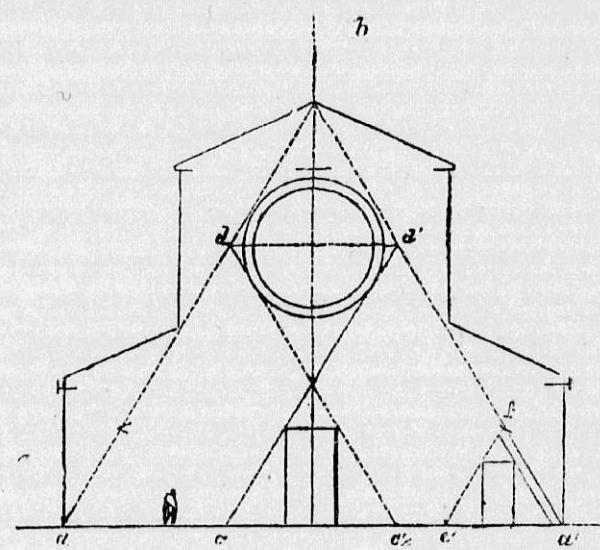


Рис. 85

За основу пропорции принимается не только равносторонний треугольник, но и пирамида с квадратным основанием, вертикальное сечение которой, проведенное плоскостью, идущей от вершины параллельно одной из сторон основания, дает равносторонний треугольник. Диагональное сечение этой пирамиды дает треугольник *cde* (см. чертеж *G*), а этот треугольник применяется для некоторых композиций в древних египетских сооружениях, например в портике храма Хонсу в Карнаке (20-я династия), как это изображено на нашем рисунке.

Потому ли, что треугольник, построенный на диагонали квадратного ос-

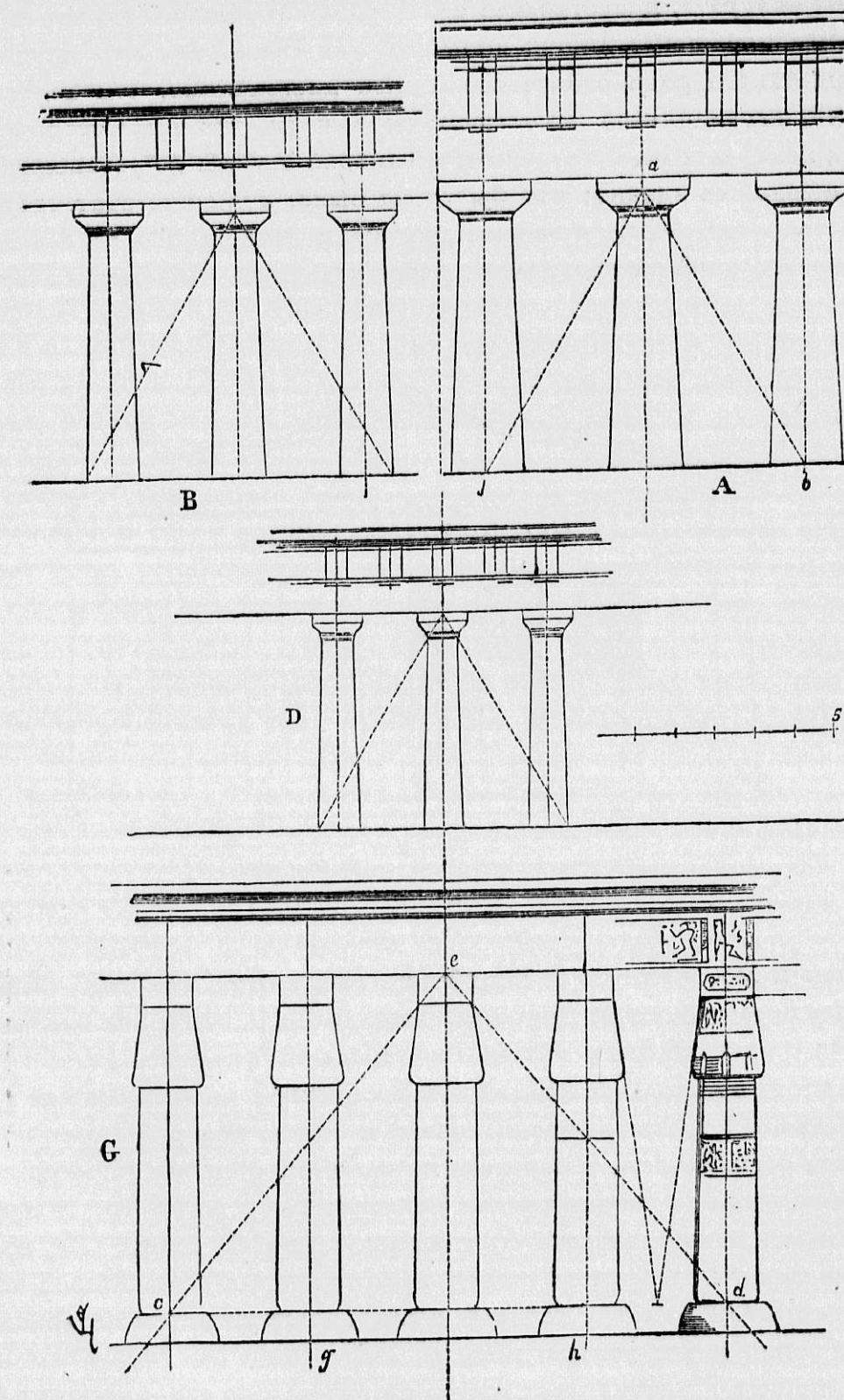


Рис. 86

нования пирамиды, вертикальная проекция которой, параллельная одной из сторон квадрата, представляет собой равносторонний треугольник, казалось, давал наклонные линии, приятные для глаза, так как общий силуэт пирамиды такого рода скорее создавался диагоналями, чем вертикальной проекцией, параллельной основанию; потому ли, что равносторонний треугольник показался недостаточным, чрезмерно острым до установления пропорций обширных зданий; как бы то ни было, применяя этот треугольник cde , построенный вертикально на диагонали квадратного основания пирамиды, образованной равносторонним треугольником, например в Парфеноне,

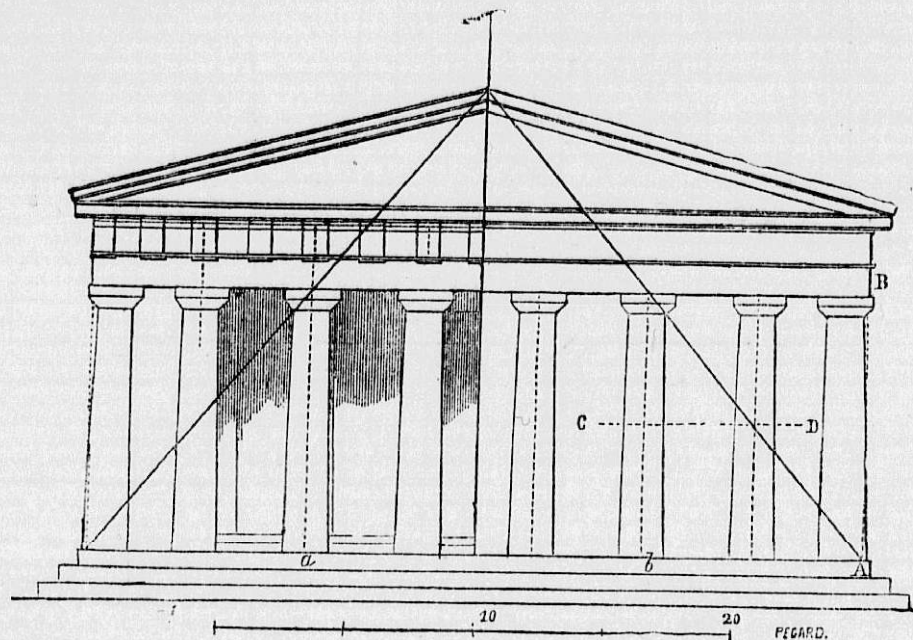


Рис. 87

мы придем к любопытным наблюдениям. Мы видим, что этот треугольник точно укладывается между двумя перпендикулярами, опущенными из средин наружных сторон угловых колонн, и вершиной фронтона (рис. 87), и что стороны этого треугольника в точке пересечения с нижней линией архитрава дают две оси третьих колонн справа и слева; что разделив расстояние ab на три равные части и перенеся по одной из этих частей направо и налево, мы получим оси шести средних колонн; что углы A треугольника дают отвесную линию архитрава B , что горизонтальная линия CD , проведенная через точку пересечения сторон треугольника с осью второй колонны, дает высоту, при помощи которой были определены относительные пропорции здания, иначе говоря, модуль.

Глаз, при виде здания, состоящего из отдельных опор, несущих плоское перекрытие, не довольствуется одной только жесткостью этих опор, их относительной мощностью; он хочет, чтобы все они работали совместно, он хочет найти надежные точки в нижних концах косых линий, образующих

определенный угол, подсказываемый рассудком; ибо если перейти за пределы этого угла, то условия устойчивости уже не будут соблюдены. Например, в чертеже G на рис. 86 художник почувствовал, что если бы он захотел получить композицию, в которой опоры тесно расставлены и стройны, то он не имел бы возможности разместить обе стороны равностороннего треугольника ни между осями колонн gh , и ни даже между наружными сторонами их стволов. Поэтому, чтобы провести оси cd вторых колонн, он выбрал наибольшую величину угла, а именно ту, которую дает вершина треугольника, построенного на диагонали квадратного основания пирамиды, образованной равносторонним треугольником. Глаз, всегда инстинктивно ищущий в здании точек опоры, дающих ему уверенность в его устойчивости, привыкший следить за определенными косыми линиями, которые его удовлетворяют, потому что они наклонены согласно законам статики, удовлетворен, когда эти точки опоры, действительно, ясно показаны. И афиняне сумели замечательно удовлетворить эту потребность глаза, вписав весь фасад Парфенона в такой треугольник, обе стороны которого так законченно выражают идею устойчивости, и поместив еще оси промежуточных колонн в точке пересечения его сторон с архитравом. Это — две точки опоры, помещенные на сторонах между вершиной треугольника и его основанием как бы для того, чтобы направлять взгляд. Из всех архитектурных памятников наиболее полной гармонией — результатом внимательного изучения пропорций — должны обладать главным образом именно те отдельно стоящие памятники, которые не столько имеют утилитарный характер, сколько являются произведениями чистого искусства, как, например, триумфальные арки, щедро воздвигавшиеся римлянами. Действительно, в этом случае отношения высоты к ширине и размеры пролетов диктуются не властной необходимостью; программа предоставляет художнику полную свободу, и если его постигнет неудача, то он должен пенять только на самого себя. Нам известны целый ряд триумфальных арок, воздвигнутых римским тщеславием, и если многие из них выгодно отличаются величественным видом, мощной кладкой, красотой деталей, то среди них весьма мало таких, которые можно считать вполне удовлетворительными в отношении пропорций. Арка Траяна, переделанная при Константине, отличается неопределенностью пропорций, арка Септимия Севера слишком тяжела, арка в Оранже имеет отвратительный силуэт, так как грузная масса покоится на хрупких опорах. Арка Тита в Риме, несмотря на то, что она невелика, обладает наоборот, удачной композицией, вполне удовлетворяющей глаз. Рассмотрим же, какой принцип пропорций был применен в композиции этого памятника (рис. 88).

Здесь в основу положен равносторонний треугольник. Замковый камень над пролетом помещен в вершине равностороннего треугольника, основание которого ab имеет длину, равную расстоянию между обеими осями устоев. Пролет этого проема cd до низа арки ef представляет собой пра-

вильный квадрат. Нижняя постель ряда кладки карниза проходит через вершину равносортонного треугольника, основанием которого является диаметр ef . Нижняя постель карниза аттика проходит через вершину равносортонного треугольника, основанием которого gh является вся вершина сооружения вдоль верхней постели баз колонн, которые, профилируясь на фоне заполнения, образуют ясно выраженную горизонталь. Квадратные ниши, расположенные между колоннами на лицевой стороне опор, имеют перемычки, лежащие на вершине равносортонных треугольников, основаниями которых являются интерколумнии. Даже тонкие плиты, помещенные над этими нишами, не возвышаются над вершинами равносортонных треуголь-

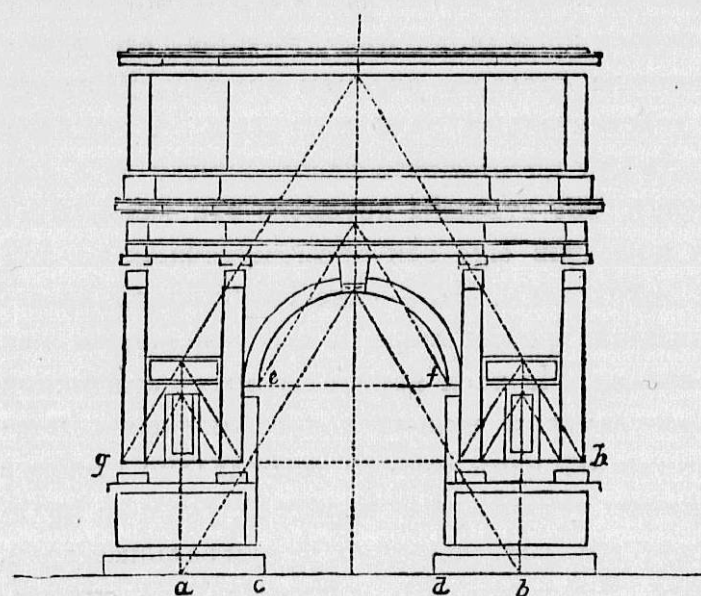


Рис. 88

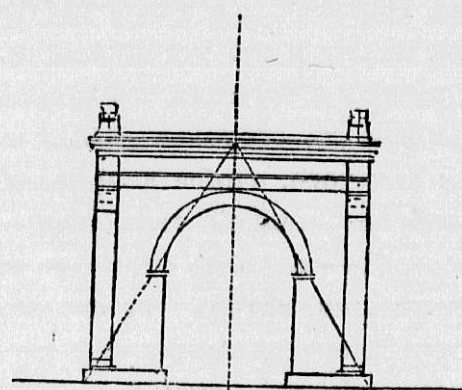


Рис. 89

ников, основание которых определяется шириной устоев, включая колонны. Трудно допустить, чтобы все эти геометрические комбинации были делом случая, а если мы будем настаивать на том, что архитектор, строивший арку Тита, руководимый тонким чутьем, достиг этих комбинаций, не прибегая к приемам, которые мы описали, то нужно признать, что его инстинкт поразительно совпал с геометрическим анализом. В Провансе близ Марселя, в Сен Шама, существует маленькая римская арка, построенная на мосту. Это здание, в большей мере, чем памятники императорского Рима, сохраняющее аромат тончайшего искусства и имеющее великолепные пропорции, вписывается целиком в равносортонный треугольник (рис. 89). В нем дуга арки касательна к двум сторонам треугольника в соответствии с правилом, показанным на рис. 85. Случай не мог дать подобного результата.

К тому же, применяя эти методы к зданиям средневековья, Возрождения или нашей эпохи, мы видим, что пропорции приближаются к совершенству лишь тогда, когда они отвечают аналогичным условиям. Например,

фасад собора Парижской Богоматери вписан в равносортонный треугольник, основанием которого является расстояние между осями обоих крайних контрфорсов, а карниз под большой ажурной галереей помещается на вершине этого треугольника.

Вернемся теперь к приведенному выше тексту Плутарха. Большая пирамида Хеопса в Гизе вычерчена по способу, указанному этим автором, как это прекрасно разъяснил Daniel Ramée в своей „Histoire générale de l'Architecture“ и как это доказал Jomart в своем „Description de l'Egypte“.

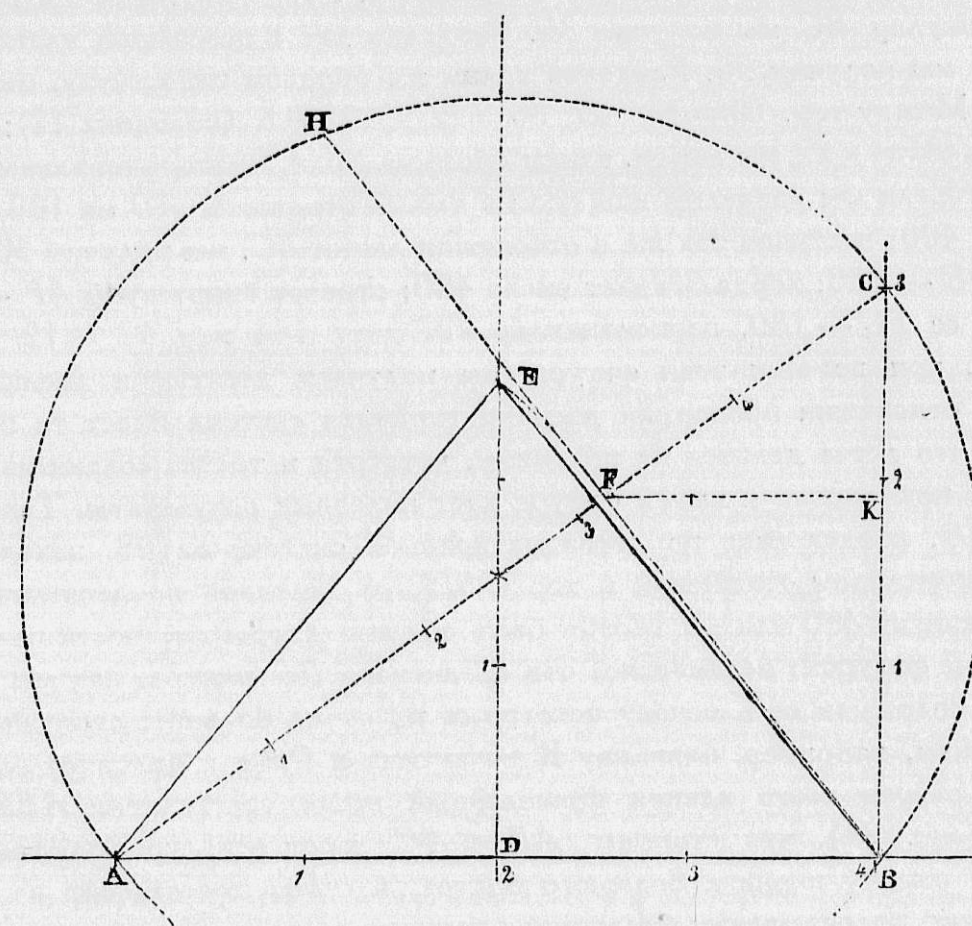


Рис. 90

Необходимо привести здесь это доказательство (рис. 90). Из крайней точки B линии AB , разделенной на четыре части, восстановите перпендикуляр BC , состоящий из трех частей, равных долям основания AB . Соедините точку A с точкой C . Линия AC (гипотенуза) будет иметь пять частей, т. е. длину основания $AB + \frac{1}{4}$ этой длины. Это — совершенный треугольник египтян, приводимый Плутархом. Из точки D в середине основания AB восстановите перпендикуляр, придайте ему длину DE , равную половине гипотенузы AC ; эта линия DE будет иметь половину пяти частей, т. е. две с половиной. Соединив точки A с E и B с E двумя прямыми

ми, мы получим треугольник большой пирамиды Хеопса; линия DE будет ее высотой, а линия AB — одной из сторон ее основания, представляющего собой квадрат. Перпендикуляр, опущенный из угла B на гипотенузу, также дает высоту этой пирамиды, ибо линия AF равна одной из сторон, — AE или BE . Продолжая перпендикуляр BF до окружности, в которую вписывается треугольник ABC , мы получим хорду HB . Опустив из точки F перпендикуляр на сторону BC , треугольника, мы получим длину FK . Если мы разделим каждую из четырех частей основания AB пополам и каждую из этих долей — на 6, то мы получим 48. Разделив таким же образом перпендикуляр BC мы получим 36. Разделив две с половиной части высоты DE , мы получим 30. Разделив таким же образом гипотенузу, мы получим 60. Между тем, $60 = 5 \times 12$; $30 = (2 \times 12) + 6$ (половина 12); $36 = 3 \times 12$; $48 = 4 \times 12$; мы имеем, таким образом, доли, пропорциональные 4, 3, 5 и $2\frac{1}{2}$. Если мы разделим каждую из частей основания AB на 100, то мы получим 400; поступив так же в отношении линии BC , мы получим 300; для линии DE — 250; хорда BH дает число 480; отрезок гипотенузы AF — 320; отрезок ее FC — 180, перпендикуляр FK дает 144 или 12×12 . Таким образом, при помощи этой фигуры мы получаем десятые и двенадцатые доли. В отношении пропорций двенадцатиричная система имеет то преимущество, что легче делится на половины, четверти и трети; соединение двух систем в применении к нашей фигуре дает полезные результаты. Так, основание AB , разделенное по двенадцатиричной системе на 48, находится в пропорциональном отношении к хорде BH , разделенной по десятичной системе, дающей 480 или 48. Может быть, и архитекторы древности пользовались этой фигурой; несомненно, что средневековые мастера, как мы сейчас увидим, положили ее в основу некоторых из своих больших сооружений.

Возьмем, например, базилику Константина в Риме и наложим на поперечный разрез этого здания приведенный выше треугольник ABE . Мы видим (рис. 91), что стороны AB и AC дают оси опирающихся стен B и C и высоту карниза большого ордера, в своем пересечении в D и F со стенами, прорезанными большими арками и отделяющими боковые нефы. Эти стороны AB и AC отмечают, кроме того, пяты G и F маленьких арок боковых нефов. Если мы между осями колонны I и K над их базами построим равносторонний треугольник IKL , то мы получим высоту внутренней стороны замка арки трибуны. Взяв половину ab одной из четырех долей основания треугольника ABC , мы получим опоры этой трибуны. Что касается точки c , делящей их на четверти, то она дает ось устоя ED . Этот чертеж показывает, что расстояние между обеими стенами на уровне DF относится к высоте OA , как расстояние между стенами gh , взятыми над уровнем баз, относится к высоте IA . Здесь, как и в Парфеноне и в арке Тита, глаз находит точки опоры $ADGg$, взятые на стороне треугольника, который древние считали совершенным. Однако

здесь вмешался художник. Одно из неперенных условий, если композиции хотят придать удачные пропорции, — это избегать подобия и прямой пропорциональности длин или плоскостей. Художник не разделил сторону dA на две равные части. Поэтому gD относится к DA , как 29 к 21, и египетский треугольник, будучи положен в основу, имеет то преимущество, — ввиду того, что его основание относится к высоте, как 4 к $2\frac{1}{2}$, — что принципиально устраняет подобия между шириной и высотой частей, самые неприятные из всех. Действительно, глаз постигает размеры только благодаря контрастам. Неф кажется высоким потому, что он

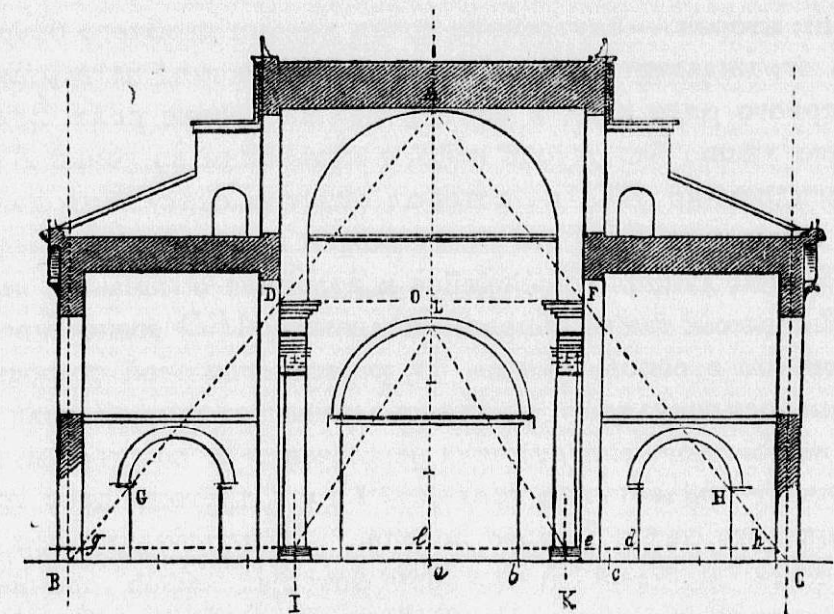


Рис. 91

узок по отношению к своей высоте, он кажется широким потому, что он больше в ширину, чем в высоту. Но если вы получите совершенное отношение ширины к высоте, то у вас в руках будет ключ к пропорциям, которые нужно придать вашему зданию. Этот египетский треугольник считался совершенным в древности и, вероятно, часто служил эталоном пропорций. Деления этого треугольника, как мы показали выше, облегчили чертеж. К сожалению, существует так мало древних сооружений, сохранившихся целиком, что трудно с уверенностью прилагать этот метод к большому числу этих зданий. Иначе обстоит дело в тот период средневековья, когда искусство бежит из монастырей и попадает в руки художников-мирян. Тогда, потому ли, что эти архитекторы были знакомы с древними текстами, потому ли, что некоторые традиции сохранились в чистом виде, потому ли что среди них был принцип, хранившийся в тайне и доступный только посвященным, как бы то ни было, мы находим в их системе пропорции, применявшиеся в

архитектуре, законы, в основе которых лежали, очевидно, некоторые принципы античности, хотя эти художники не думали о подражании формам античной архитектуры, и отправная точка их системы конструкций была, как я уже доказал это в другом месте, совершенно чужда системе, принятой у греков и у римлян.

Возьмем один из наиболее древних памятников, принадлежащих подлинно французской светской школе, один из тех памятников, в которых готические формы появились уже в XII веке. Возьмем Парижский собор; на рис. 92 дан поперечный разрез нефа этого здания. AB обозначает половину общей ширины всей церкви; эта половина разделена на четыре равные части. Первая часть, считая от оси A , дает грань стены большого нефа над колоннами; вторая — внутренние грани колонн двойного бокового нефа; третья — ось ограждающей стены над подоконниками; четвертая — наружную грань первого ряда кладки контрфорса на уровне пола. Взяв за основание верхнюю линию баз устоев нефа, восстановим из точки A этой горизонтали перпендикуляр AC , на котором отметим снизу пять долей, равных каждой доле основания AB ; это будет общая высота нефа. Соединим крайнюю точку D этой линии, относящейся к половине основания, как $5:4$, линией BD . Мы имеем, таким образом, половину ABD египетского треугольника, положенного в основу. Точка E пересечения этой стороны BD треугольника с перпендикуляром, восстановленным от первой доли основания, дает основание высокого свода; точка пересечения ее со вторым перпендикуляром обозначает подоконники галлерей F , а с третьим дает уровень замка G окон бокового нефа. Первое деление H перпендикуляра, восстановленного из точки A , дает начало арок боковых нефов, своими центральными точками поднимающихся на 0,32 метра над капителями. Третье деление I на той же вертикали дает уровень замковых камней сводов галлерей. Гипотенуза KI (ср. рис. 90) дает наклон двускатных крыш аркбутанов, центры которых помещаются на осях 1 и 2. Если мы теперь примем AD за высоту равностороннего треугольника, то мы увидим, что сторона PD этого равностороннего треугольника, перерезая частично вычерченные профили конструкции, дает в L — нижнюю точку роз, расположенных под большими окнами, в M — пол галлерей, в P — внутреннюю поверхность ограждающей стены. Наконец, линия RO , параллельная гипотенузе $L'K'$, проходя через точку, обозначающую уровень замковых камней сводов галлерей, дает прежний наклон треугольников, описанных около этих сводов. Что касается щипцов, и следовательно, перекрытий, то они вычерчены в точности по треугольнику, подобному египетскому, половина которого — ABD . Если эти результаты достигнуты случайно, то нужно признать, что случай приводит иногда к необыкновенным совпадениям. Чтобы начертить высокие своды (рис. 93), взят был египетский треугольник adc , и от b до d , а затем от a до e отмечено было расстояние, равное толщине кладки

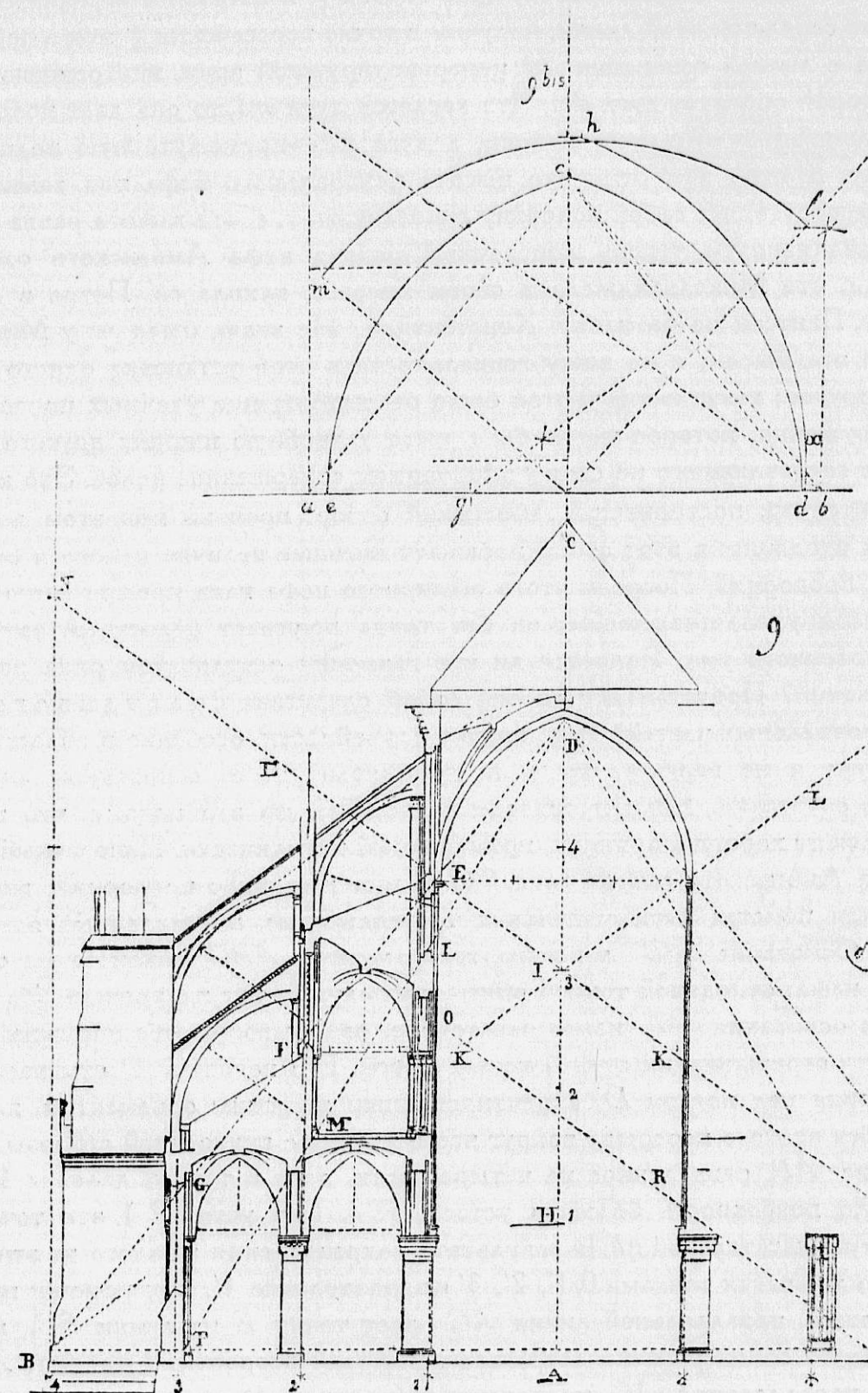


Рис. 92-93

подпружной арки; соединив точку d с точкой c и восстановив перпендикуляр ig от середины этой линии, получим в точке пересечения g этого перпендикуляра с линией основания ab центр подпружной арки, внутреннюю сторону которой образует дуга dc . Что касается дуги ml , то она дает половину диагональной или стрельчатой арки, а дуга xh — промежуточную подпружную арку. Можно заметить, что высота центрального нефа под замковым камнем представляет собой половину гипотенузы, т. е. эта высота равна IN .

Проанализируем теперь поперечный разрез нефа Амьенского собора. Говорили, что Микельанджело в своем замысле купола св. Петра в Риме поставил Пантеон на базилику Константина. Не знаю, была ли у Микельанджело эта мысль; я не вижу гениальности в этой установке одного здания на другое; гениальной чертой было бы нахождение удачных пропорций для сооружения, которое имело бы в высоту двойную ширину другого здания, уже составлявшего по своим пропорциям совершенное целое. Это и сделал архитектор, построивший Амьенский собор, проявив при этом редкий ум. Всех входящих в этот собор поражает внешнее величие целого и совершенство пропорций. Посреди этого обширного нефа глаз прежде всего чувствует себя удовлетворенным; он без труда понимает целостный замысел необыкновенного ума. Является ли эта гармония результатом ряда робких нащупываний? Представляет ли она собой следствие счастливого сочетания отдельных частей? Я не верю в случайности, особенно в области архитектуры; я не верю также и в счастливые, т. е. основанные на инстинкте, сочетания. Если произведение хорошо, то это потому, что в его основе лежит хороший принцип, примененный методически. Поперечный разрез нефа Амьенского собора (рис. 94) являет гармонию пропорций, достигнутую при помощи двух египетских треугольников, поставленных один на другой. Основание AB нижнего треугольника ABC покоится на базах столбов нефа: отправной точкой опять-таки служит тот же уровень. За длину этого основания AB взято расстояние, разделяющее обе наружные поверхности ограждающих стен боковых нефов. Его вершина C отмечает высоту уровня под поясом D , акцентированным широким орнаментом, проходящим без всякого перерыва вокруг всего здания с внутренней стороны. Это основание AB , разделенное на четыре части, дает в точках деления 1 и 3 наружную поверхность больших устоев, т. е. (см. устоя P) эти точки a определены касательной gh . В результате подразделения каждого из этих делений на две части точками $0, 1', 2', 3'$ подразделение $1'$, при помощи проведения линии, параллельной линии AC , дает точку E на линии BC , представляющую собой уровень астрагала капителей встроенных колонн XXX . Линия, параллельная AC , проведенная из точки 1, дала край замкового камня F пристенных арок боковых нефов. Параллельная линия, проведенная из точки $3'$, дала наклон подоконников боковых нефов. Пересечение параллельной линии, проведенной из точки 2, с горизонтальной линией, про-

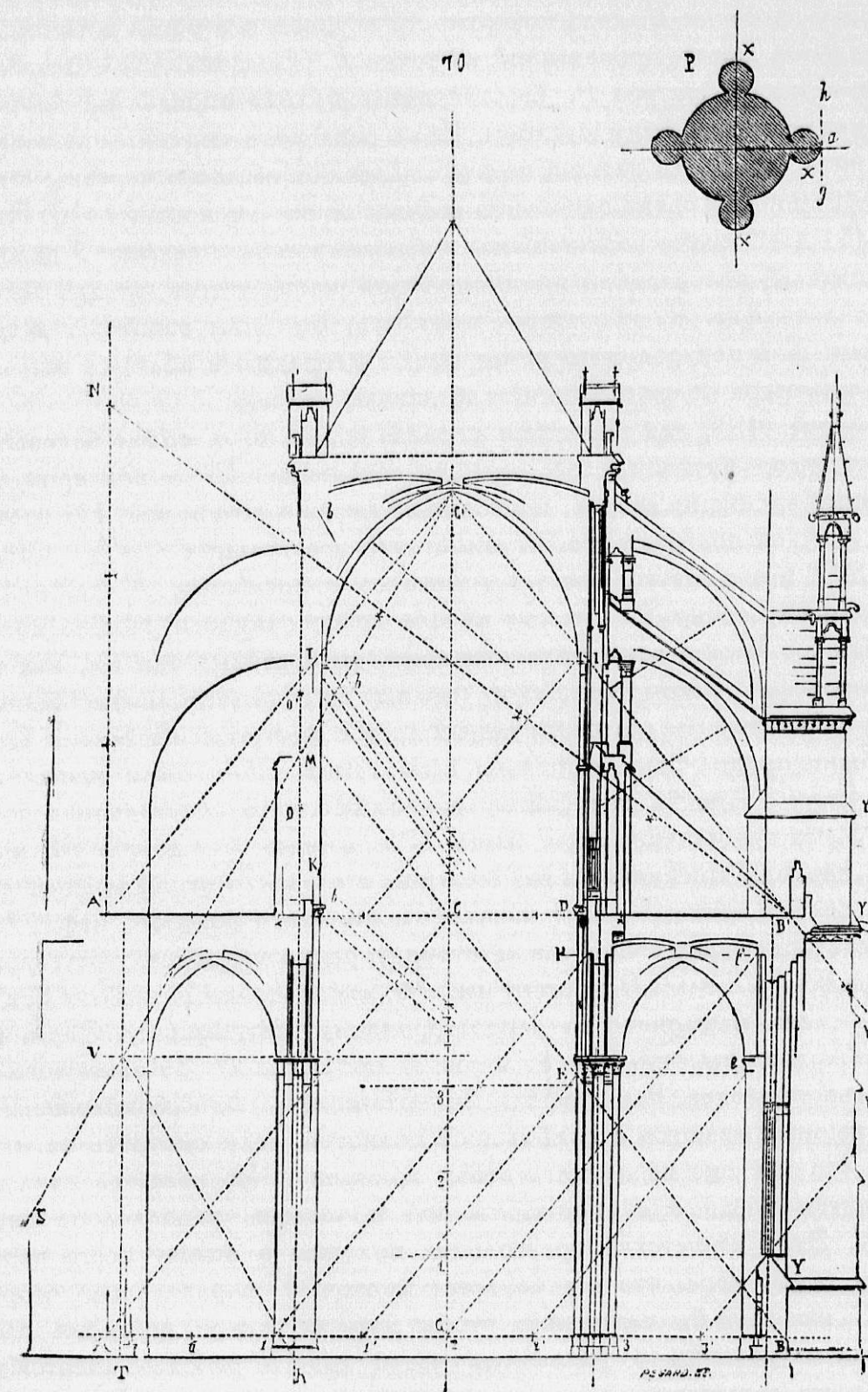


Рис. 94

веденной из точки F , дало замок пристенной арки f . Параллельная линия, проведенная из точки $2'$, дала поверхность встроенного устоя в точке e на горизонтальной линии, проведенной из точки E . Толщина устоя, деталь которого изображает фигура P , была предварительно определена из расчета нагрузки, несомой этим столбом. Если разделить вертикальную линию GC на пять частей, то каждое из этих делений (согласно чертежу египетского треугольника) равно одному из восьми делений основания AB . Первое деление (1) дает линию подоконников в боковых нефах, деление 3 дало астрагал капителей центральной цилиндрической части устоев, деталь которых изображена на фиг. P , ибо нужно заметить, что если капители встроенных колонн X и центрального устоя имеют одинаковый абак, то астрагалы толстого цилиндра более низки, чем астрагалы колонн.

На уровне $A'B'$, где кончается первый ордер, т. е. ордер боковых нефов, архитектор повторил свое нижнее основание AB и подчеркнул его внутренними косяками дверей, проходящих через контрфорсы. На этом основании $A'B'$ он построил второй египетский треугольник $A'B'C'$. Стороны $A'C'$ и $B'C'$ этого треугольника, пересекаясь с плоскостью K стен или тимпанов, дали ему точку I — высоту начала арок, замковый камень которых дает точка C' . Чтобы вычертить эти арки, он поступил так же, как в соборе Парижской Богородицы, т. е. перенес на горизонтальную линию II толщину клинчатой кладки подпружных арок с внутренней стороны. Ось R устоев была продолжена, и центры аркбутанов OO' были нанесены на эти оси. Если C' взять за вершину равностороннего треугольника со стороной $C'S$, то пересечение этой линии $C'S$ с осью R дает в M высоту верхнего прохода трифория, а пересечение с осью T ограждающей стены бокового нефа в точке V дает начало сводов этого бокового нефа. Линия VR , представляющая собой также сторону равностороннего треугольника, дает, пересекаясь с осью R , уровень пола и, следовательно, высоту баз. Перекрытие также вычерчено по равностороннему треугольнику. Здесь гипотенуза $B'N$ дает высоту нефа от верхней линии баз G до замкового камня C' больших сводов. Все профили, начертанные в b , расположены так, что они вырисовываются с наибольшей полнотой, если смотреть на них из точки B . Но мы еще вернемся к этому принципу. Что касается наклонных линий скатов крыш аркбутанов, то они проведены параллельно гипотенузе $B'N$. Этот египетский треугольник положен в основу всего чертежа здания, в такой мере, что все наклоны скатов Y параллельны сторонам AC и BC , как если бы чертежник, чтобы дать их наклон, во время работы передвигал наугольник в различные части своего рабочего чертежа по линии общего основания.

Несомненно, что многие мелкие детали остаются для нас незаметными в чертеже этого разреза, и что все деления, вплоть до самых малых, получились при помощи пересечения вертикальных линий с линиями, параллель-

ными апофемам. Но если даже и не будут оспаривать принципа, нас могут спросить, почему эти геометрические методы дают удовлетворительные пропорции. Просто потому, что они устанавливают постоянные и гармоничные соотношения между высотой и шириной.

Правда, необходимо вместе с египтянами признать, что треугольник, построенный из сторон, равных 4, 3 и 5, причем стороны, равные 3 и 4, образуют прямой угол, является совершенным эталоном. Что отношение 5 в высоту к 8 в ширину удовлетворяет глаз. И если трудно доказать, почему зрительное ощущение приятно или неприятно, то можно по крайней мере определить это ощущение. Как я говорил выше, размеры становятся для глаза пропорциями, т. е. соотношениями длины, ширины и площади, лишь при наличии несходства этих размеров. Отношения 1:2, 2:4 не отличаются одно от другого, но представляют собой лишь пропорциональные деления, повторяющие подобие. Когда метод установления пропорций как бы принуждает чертежника дать деления, относящиеся одно к другому, как, например, 8:5, то поскольку 5 не является ни половиной, ни третью, ни четвертью 8 и между 5 и 8 существует отношение, которое глаз не может определить, вы имеете уже с самого начала возможность получить контрасты, необходимые для выполнения первого закона пропорций. Глаз — весьма тонкое орудие даже у людей, никогда не пытавшихся понять, чем какая-нибудь система пропорций хороша или плоха, хотя бы в силу того, что он представляет собой орган, которым чаще всего пользуются, и что восприятие его непосредственно. Итак, каждый раз, когда глаз может установить соотношение измерений в здании, когда он наблюдает, вопреки рассудку, что такое-то пустое пространство равно такому-то заполненному, что такая-то высота равна другой, он устанавливает сходство, но не пропорциональные отношения: он ищет, прикидывает и быстро утомляется. Это, несомненно, верно; так, например, хотя в нефе Амьенского собора весьма трудно определить, что тяжелый, украшенный пояс, точно делящий неф в высоту на две равные части, помещается в середине линии, опущенной из замкового камня высоких сводов на линию баз, однако я часто слышал, как люди, чуждые искусству, критиковали этот горизонтальный пояс, разрезающий неф пополам; и действительно, именно в данной части этого, впрочем, столь хорошо задуманного произведения, имеется дефект в смысле пропорций.

Архитектор совершил здесь две раздельных операции, одну над другой; он не думал, что его двойной прием, объединяемый пересечениями, даваемыми равносторонним треугольником, оставит следы; между тем, он заметен даже для самых неопытных глаз, и тем более заметен, что все остальные части здания дают удачные соотношения, благодаря применению неподобных фигур. Но нужно еще, чтобы в этом отсутствии подобия был порядок, было единство; недостаточно установить различные размеры вы-

соты и ширины одни рядом с другими, под влиянием каприза; необходимо, чтобы это отсутствие подобия вытекало из общей системы, и способ установления пропорций при помощи треугольников хорош в том отношении, что он дает точки опоры, благодаря которым глаз инстинктивно догадывается об общей системе, хотя метод и остается для него непонятным. Нет пропорций без единства, и нет единства без множества; кто говорит «множество», говорит не о подобии, но о различии.

У греков (ибо к ним всегда приходится обращаться, когда нужно осветить вопросы, касающиеся искусства) существовали две философские школы, подобно тому как у них были две художественные школы: дорийская, или пифагорейская, и ионийская. Первая из этих двух школ признает абсолютное единство и исключает всякое различие, — все едино; вторая, чисто эмпирическая, признает, наоборот, бесконечную делимость, различие без тождества, видимость без господствующей причины, движение без единого двигателя. Из этих двух школ, учение одной из которых сводится к теизму, а другой — к пантеизму, афиняне создали систему, применимую к искусствам; взяв у дорян принцип единства, у ионян — эмпиризм, они, подчинив, вместе с тем архитектуру абсолютному принципу, единой образующей, предоставили художнику, т. е. индивидуальности, свободу, приводящую к различиям, к разнообразию, — замечательный синтез, давший у них шедевры, как он дал их в один из периодов средневековья, которое так мало нам известно и на которое, как бы для того, чтобы отделить его от того греческого периода, с которым в нем можно найти такую тесную родственную связь, наброшен такой непроницаемый покров.

Действительно, в настоящей архитектурной школе средневековья нет эмпиризма, нет действий без принципа, но одновременно единство сочетается с многообразием не только в системе пропорций, но даже в мельчайших деталях. Как и в греческой архитектуре, творческий принцип един, но художник — это творец, свободно действующий в пределах этого принципа. Это — естественный закон, который греки признали истинным в силу одного лишь могущества их ума и который новейшие научные труды объяснили, так сказать, математически.

Действительно, в органической природе, например, существует единый принцип; принцип этот строго соблюден во всем, от змеи до человека; самое множество применения этого принципа заставляет признать его единство, и когда мы обращаем внимание, что в каждом индивидууме всякое увеличение одной части целого происходит за счет других частей, что каждый из этих индивидуумов, так сказать, располагает единой подобной мерой для этих органов, могущих развиваться лишь в пропорциональных отношениях, так что лишенный лап имеет непомерно развитый позвоночник, а другой, имеющий огромные нижние конечности, имеет лишь зачатки рук, что у лошади, например, обладающей лишь одним колоссальным пальцем

на каждой конечности, остальные атрофировались и исчезали, итак, когда мы обращаем внимание на строгое единство этого творческого принципа, то возникает вопрос, не должен ли человек, когда он, в свою очередь, стремится творить, поступать так же, как природа, и не поступал ли он таким образом в действительности в те времена, когда создавал ценные произведения. И вот, с одной стороны, трудно отрицать, что геометрия служит отправной точкой, началом архитектуры; что среди геометрических фигур наиболее совершенной является треугольник; что среди треугольников более всех отвечают законам статики и поддаются пропорциональным делениям равнобедренный треугольник и треугольник, основание которого относится к высоте как $4 : 2\frac{1}{2}$, происходящий от другого прямоугольного треугольника, стороны которого равны 4, 3 и 5; что, следовательно, применение этих треугольников, пересечение их сторон с высотами, дает деления, подчиненные единому принципу, — точки, указывающие наклон сторон, пропорции, необходимо вытекающие из этих основных фигур. С другой стороны, нам понятно, что применение этих треугольников при построении архитектурных деталей заставляет чертежника придерживаться определенной высоты по отношению к ширине и что, следовательно, чем больше места он займет для какой-либо детали, тем меньше ему останется для остальных деталей, хотя между этими частями всегда имеется соотношение, как бы различны они ни были между собой.

Приведем пример. Допустим, что нужно возвести фасад (рис. 95), состоящий из первого этажа, образующего портик, и второго этажа, над ним. Приняв $AA'A''$ за оси устоев портика, построим равнобедренный треугольник $AA'B$; точка B дает нам внутреннюю сторону замковых камней аркады портика. Разделив высоту CB или il на пять частей и отложив на основании справа и слева от точки i две такие части, мы получим точки a и g на опорах. Приняв точку b за центр, а bl за радиус (две части), опишем дугу hlm . У нас остается от a до h три части, соединяющие точку g с точкой h ; поскольку основание ag равно 4, а перпендикуляр ah равен 3, гипотенуза gh будет равна 5, длине, равной il . Следовательно, в этой аркаде мы имеем единство измерения, множественность в частях, наличие определенных соотношений и отсутствие подобия; отношение $3 : 5$ в архитектуре, как и в музыке, гармонично: ah равно 3; gh и il — 5. Продолжим линии AB и $A''l$; эти линии встретятся в точке E ; треугольник BlE подобен треугольнику $AA'B$. Поместим верхний карниз на уровне E . Продолжив линию gh до ее пересечения с продолженной вертикальной линией CB , мы получим точку O , которая дает нам низ пояса на высоте пола второго этажа. Кроме того, нужно заметить, что ag относится к gh , как Cg к gO и как ah к CO ; следовательно, имеются пропорциональные отношения между длинами и высотами. Наметим высоту P подоконника; из точек пересечения RR' этой горизонтальной линии PP' со сторонами AE боль-

шого треугольника $AA''E$, восстановим два перпендикуляра, которые дадут косяки окон. Таким образом, точки A, B и R' будут вехами, указывающими глазу эту линию AE , сторону равностороннего треугольника; мы установили связь и пропорциональное отношение между двумя этажами; они являются частью целого; мы констатируем единство целого, отсутствие подобия в размерах и пропорциональные отношения между частями.

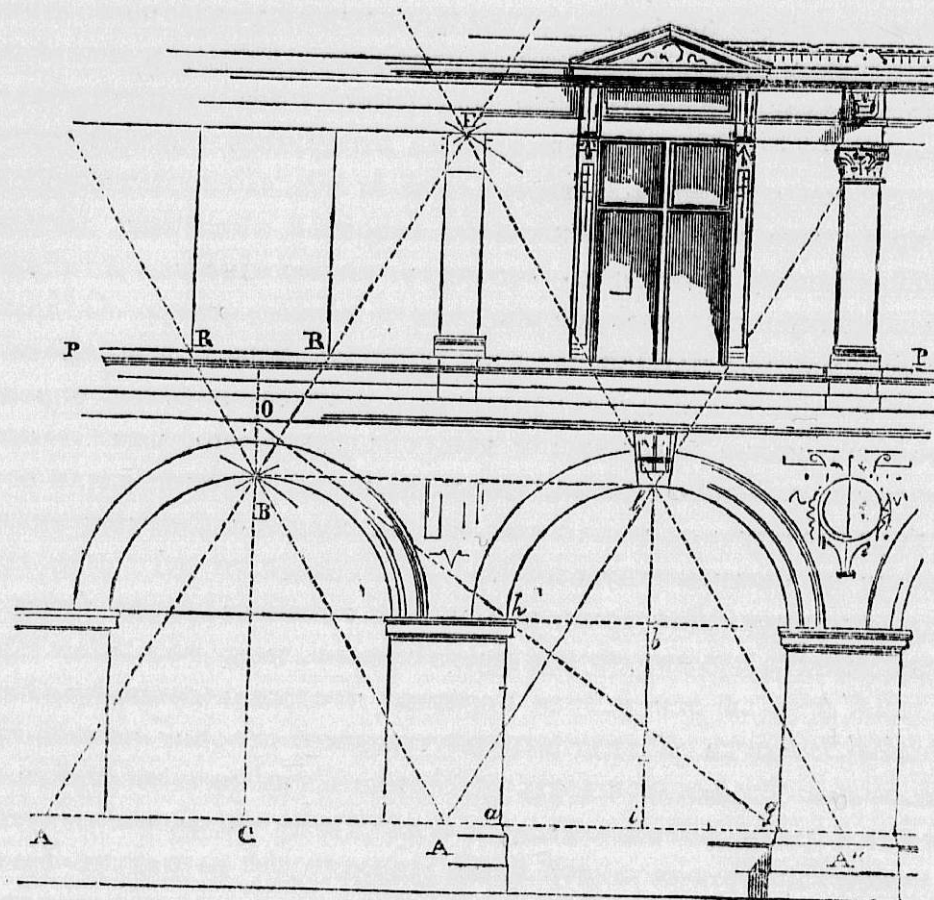


Рис. 95

Приведем еще один пример целого, но в условиях, неблагоприятных для целостного решения. Нужно построить фасад замка, состоящего только из двух этажей, со слуховыми окнами, высокими крышами и крыльями, высота которых меньше основного корпуса здания (рис. 96); разделив длину фасада на 22 части, мы возьмем 4 из них для центрального павильона и по 3 для каждого из двух крыльев. A обозначает часть рисунка, показывающую как надо было бы действовать; не имея возможности придать точку опоры вершине B равностороннего треугольника, мы удовольствуемся тем, что опишем половину окружности, приняв точку a за центр и ab за радиус. Доведа высоту до точки c , мы установим еще одно соотношение между общей шириной и высотой.

Мы не претендуем на то, чтобы давать здесь образцы, но хотим лишь объяснить метод в такое время, когда в архитектуре всякий метод отброшен. Ясно, что применение того или иного метода не может заменить недостатка наблюдательности, знаний и вкуса. Пользуясь этими математическими приемами, художник всегда сохраняет свою свободу и индивидуальность. К тому же, во время выполнения представляется столько же различных возможностей применения этих приемов, сколько встречается случаев;

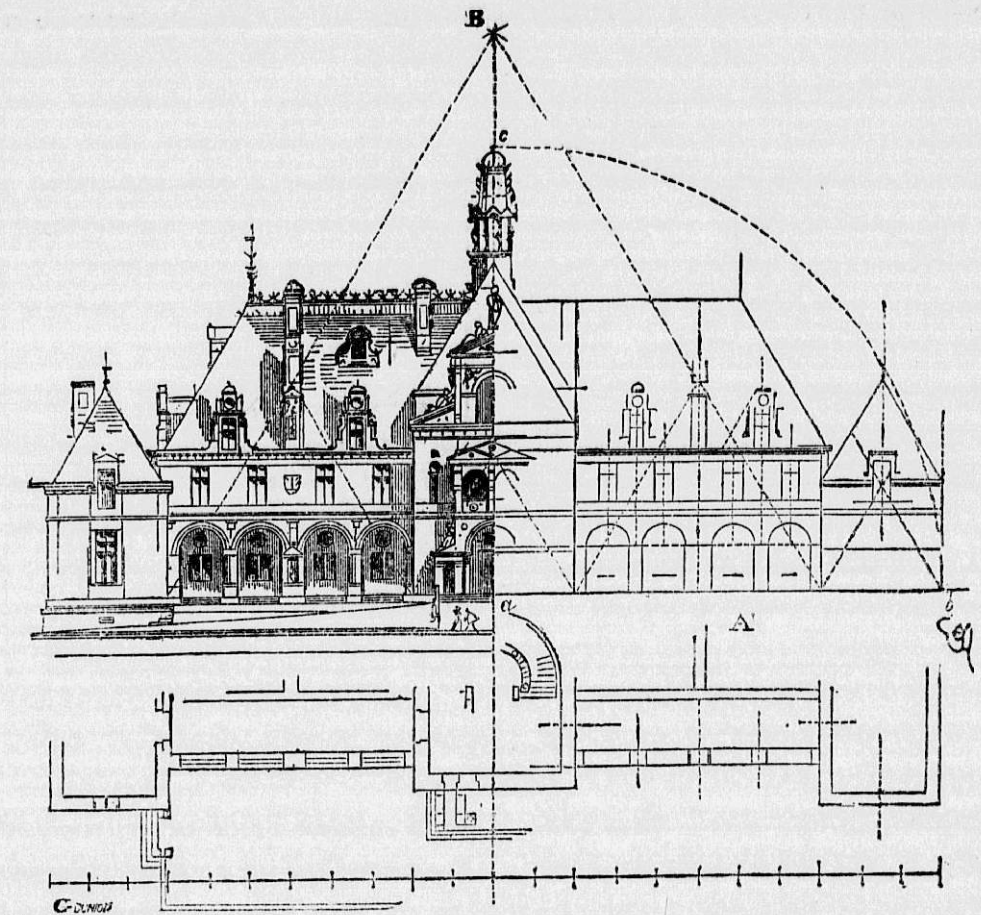


Рис. 96

в этом-то и заключается опасность классического построения ордера; дело в том, что оно стремится дать непреложный прием, совершенную формулу, поставить модуль на место рассуждения, заменить относительное абсолютным. Между тем, в архитектуре всякая часть находится в определенной зависимости от композиции целого. Этот принцип, соблюденный у греков, мы находим и у средневековых художников. В средневековом здании все связано, каждая часть занимает надлежащее место и зависит от целого; вот почему сооружения этой эпохи, как религиозные, так и гражданские, кажутся больше своей действительной величины.

Необходимо описать некоторые из этих архитектурных композиций, имеющих исключительное влияние на метод установления пропорций. У греков (по крайней мере в сохранившихся до сих пор сооружениях) имеется обычно лишь один ордер, т. е. фасады из зданий возводятся в одной плоскости. Они не оставили нам многоэтажных зданий или ордеров, поставленных друг над другом или отступая друг от друга. Вполне понятно, что выбрать метод установления пропорций для фасада, открывающего взору лишь одну вертикальную плоскость, весьма просто, но значительно сложнее применить этот метод в зданиях, имеющих не только несколько этажей,

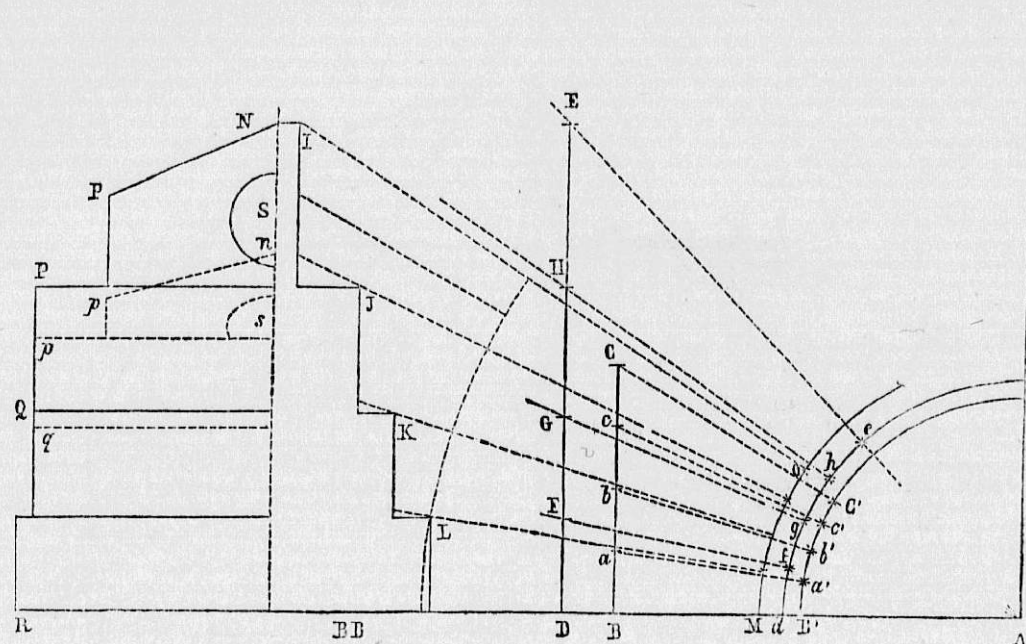


Рис. 97

но и несколько плоскостей фасадов, отделяющихся одна от другой. В этом случае метод установления пропорций, примененный на геометрическом чертеже, искажается при выполнении под действием перспективы. Поскольку глаз является частью сферы, центром которой служит хрусталик, постольку все предметы отражаются на кривой поверхности. Так (рис. 97), допустим, что A обозначает глаз, а BC — шест, разделенный на четыре части: Ba, ab, bc, cC . Глаз воспримет их как четыре неравные части: $B', a'b', b'c', c'C'$. Следовательно, если мы хотим, чтобы шест казался разделенным на четыре равные части, то необходимо (если мы примем точку A за глаз, а линию DE за шест) провести из точек E и D две линии к точке A , разделить дугу круга на четыре равные части: df, fg, gh, he ; провести линии из глаза через эти точки f, g, h и продолжить их до их пересечения с шестом DE . Мы получим, таким образом, на шесте четыре неравные части: DF, FG, GH, HE , причем наименьшей будет DF , а наибольшей HE . Однако между этими четырьмя частями непременно будут пропорциональные отноше-

ния. Но речь идет о фасаде, состоящем из нескольких вертикальных плоскостей, расположенных уступами одна над другой, подобно тому, как это показывает разрез BB , сделанный перпендикулярно к этому фасаду; если мы хотим, чтобы все четыре этажа производили впечатление одинаковой высоты на человека, глаз которого находится в A , то надо построить эти этажи так, чтобы линии AI, AJ, AK, AL делили дугу окружности MO на четыре равные части. Тогда этот фасад, дающий геометрический чертеж $NPQR$, будет представлен пунктирным чертежом $npqR$, а круглое окно S примет вид s . Следовательно, когда требуется установить пропорции здания, нужно обратить особое внимание на ту точку или те точки, с которых оно будет видимо, на сокращение, обусловливаемое высотой, отступами и выступами. Но, ввиду того что архитектор часто не властен изменять эту высоту, распределять эти выступы, ввиду того что ему приходится подчиняться программе, приравниваться к некоторым требованиям, он должен стараться уложиться в удачные пропорции, заставляя угадывать то, чего нельзя видеть, но что должно существовать, и прибегая к хитрости при расположении деталей, чтобы увеличить то, что произвело бы впечатление слишком незначительного, и уменьшить то, что может показаться относительно слишком большим. Тогда-то достойный художник пользуется широкими возможностями, предоставляемыми ему архитектурным искусством; мы подразумеваем искусство, а не формулы.

Мы располагаем весьма неопределенными сведениями относительно интерьеров греческих зданий. Жилые дома и общественные сооружения Помпей, большинство которых новее архитектуры Великой Греции, принадлежат весьма незначительному городу. Мы не можем представить себе интерьеров афинских жилых домов и общественных сооружений иначе, как по догадке; но трудно допустить, чтобы греки применяли для интерьеров архитектурные формы, пригодные для экстерьера. В интерьере поле деятельности ограничено, там нельзя «отойти». Поэтому выступы там приобретают большее значение и становятся препятствием, мешающим взору охватить целое. Римляне, помещавшие полные ордера в огромных нефах, как, например, в залах терм, повидимому, не применяли их в помещениях ограниченных размеров. Интерьеры бань Тита, Палатина, Помпей, виллы Адриана — не перерезаны выступающими карнизами, создающими преграды пилястрами и колоннами; декоративные детали состоят лишь из тонкой штукатурки, покрытой плоскими скульптурными или живописными украшениями. Имеются все основания думать, что греки Аттики поступали так же, и когда они помещали ордера в интерьерах храмов, например в Парфеноне, они придавали им размеры весьма сокращенные по сравнению с наружными ордерами.

Мы видим, что в Иране, где так долго сохранялись традиции глубокой древности, интерьеры украшены только живописью, майоликой, черепичным

орнаментом, лепными рельефами, весьма легкими, не меняющими общей формы помещений и не привлекающими к себе излишнего внимания. Система пропорций, которая хороша для фасада, видимого издали и освещаемого прямым светом, не может быть применена в декоративных деталях интерьера; и если схема разреза большого нефа может быть построена в целом, как мы это видели выше, по методу монументальных пропорций, потому что схема разреза нефа прежде всего бросается в глаза, то при проработке частей метод, пригодный для экстерьера, нехорош для интерьера. Впрочем, во Франции и в Италии архитекторы лишь с конца XVI века решились помещать в интерьерах зданий ордера, созданные только для экстерьеров.

Думали достигнуть изумительных эффектов надуманными контрастами, но этим только уменьшили впечатление от реальных размеров. Таким образом, интерьер св. Петра в Риме кажется на первый взгляд маленьким, а иные из наших современных зал, украшенных колоннами, антаблементами, внушают желание снести все эти лишние столбы, чтобы восстановить действительные формы и размеры нефа. Поскольку освещение играет в архитектуре весьма важную роль, ясно, что антаблемент, идеально задуманный для создания определенного эффекта снаружи, где свет падает сверху, произведет совершенно иное впечатление там, где можно рассчитывать только на отраженный свет. Самая красивая коринфская капитель, которая так хорошо вырисовывается и так изящна на некотором расстоянии при полном солнечном освещении, падающем под углом в 40 или 50°, теряет свою прелесть, когда она освещена отраженным светом и когда на нее смотрят снизу вверх. Грекам были неизвестны эти законы природы, так как мы видим, например, что барельефы внутри портика Парфенона изваяны так, чтобы производить должное впечатление при отраженном свете. Дорийская греческая капитель была скомбинирована таким образом, что сохранила все свои качества как при верхнем, так и при отраженном свете. К тому же ее плоский эхин с красивым контуром часто был украшен цветными орнаментами и составлял, благодаря своему наклону, поверхность, весьма заметную в интерьере. Но мне трудно поверить, что греки до римского владычества помещали коринфские капители и антаблемента внутри помещения, что они применяли (ограничиваясь рамками формулы) архитектурные части там, где те непременно должны были проигрывать и вносить беспорядок или по крайней мере закрывать одна другую.

Если цель, которую должен ставить себе архитектор, работая над замыслом архитектурной композиции какого-либо зала, заключается в том, чтобы этот зал казался менее обширным или менее высоким, чем в действительности, то я признаю, что эта цель вполне достигается в настоящее время; но если должно иметь место обратное, то полезно уделить внимание тем средствам, которые дает наше искусство, чтобы увеличивать, а не уменьшать.

«Готическая архитектура, — говорил Рауль Рошетт в 1846 году*, — имеет тот недостаток, что ее трудно оправдать законами вкуса и примирить с состоянием цивилизации современных обществ. В ней распределение архитектурных деталей не подчиняется ни одному из тех принципов, которые превратились в правила искусства только потому, что они являются продуктами опыта. В ней не видно никакой системы пропорций; никогда нет связи между деталями и массами; все в ней капризно и произвольно как в общей концепции, так и в использовании деталей; и избыток украшений на фасадах этих церквей по сравнению с полным их отсутствием внутри является недостатком, оскорбляющим вкус, и настоящей бессмыслицей». Не стараясь выяснить, какие недостатки в архитектуре могли бы быть оправданы законами вкуса, и не интересуясь тем, что именно Академия изящных искусств подразумевала в 1846 году под «настоящей бессмыслицей», но обратившись к смыслу этой цитаты, мы найдем в ней похвалу готической архитектуре. Знаменитый неперменный секретарь заметил, что архитектура, применявшаяся для интерьеров средневековых зданий, отличалась от той, которую применяли для экстерьеров, а между тем, это был именно принцип, превратившийся в правило искусства потому, что он был продуктом опыта, а также здравого смысла и вкуса. Действительно, если на фасаде, имеющем значительную ширину и высоту, на фасаде, который можно видеть с различных точек зрения, издали и вблизи, прямо и сбоку, необходимо умножить выступы, эффекты светотени, для того чтобы занять глаз и построить целое путем последовательного ряда искусно размещенных опорных точек; если хорошо подумать о различных аспектах и скомбинировать формы так, чтобы они давали приятные и разнообразные эффекты как в профиль, так и в фас, как издали, так и вблизи, то с интерьером дело обстоит иначе; ибо архитектура интерьера зала видна только тогда, когда находишься в этом зале, но тогда площадь ограничена по сравнению с высотой, зритель движется по горизонтальной плоскости, и архитектор должен поэтому учитывать, что зрителю предоставлена только эта ограниченная площадь.

Я твердо уверен, что греки признавали этот принцип, — я вижу, что римляне им слишком часто пренебрегали; но мы имеем доказательства того, что средневековые архитекторы ему подчинялись. Так, мы замечаем, например, что каковы бы ни были размеры их нефов, в них от основания до начала сводов господствует один ордер. Когда они применяют колонну, то она начинается от самой земли и достигает свода. Если в зданиях переходного

* «Considération sur la question de savoir, s'il est convenable au XIX siècle de bâtir des églises en style gothique», доклад, прочитанный в Академии изящных искусств в 1846 г. и доведенный до сведения министра внутренних дел.

времени, к которым относятся собор Парижской Богоматери, соборы в Нуайоне, Сансе и Санлисе и некоторые церкви конца XII века, архитекторы поставили ордер на ряд расположенных внизу столбов, то у них оказалось достаточно вкуса, чтобы придать этому нижнему ордеру сравнительно небольшие размеры, так что он служил как бы основанием, цоколем. Но когда эта архитектура развивается, когда она приобретает полное единство, как, например, в Реймсе, в Аменье, в Бурже, в Шартре и т. д., мы видим иную картину: насколько экстерьеры изрезаны четкими силуэтами, насколько их выступы подчеркнуты и украшены, насколько в них используются эффекты, производимые прямым освещением, настолько же в интерьерах линии упрощаются, выступы избегаются, вводится единство декоративных украшений. В этих зданиях экстерьер рассчитан на то, чтобы возбуждать в зрителе желание обойти вокруг, двигаться, наслаждаться разнообразием и многочисленностью эффектов; в интерьере, наоборот, все рассчитано на одно впечатление — спокойствия и величия. Скульптурные украшения редки, вертикальные линии, увлекающие взор, умножены, детали уменьшены до масштабов человеческого тела — все способствует единству впечатления. И, анализируя эти детали, мы видим, что каждая часть, каждый профиль были построены для того места, которое он занимает, с расчетом на впечатление, требуемое этим местом. Если бы Амьенский собор представлял собою грудю обломков, то при помощи геометрического построения, указанного на рис. 97, можно было бы определить прежнее место каждого обломка.

Рауль Рошетт жаловался на бедность интерьеров наших церквей по сравнению с их фасадами; но эти интерьеры украшались живописью, витражами, представляющими собой вид живописи, и мебелью, обычно весьма роскошной. Между тем, нужно признать, что интерьеры греческих зданий также украшались обычно живописью и мебелью, а не сложными или изобилующими выступами архитектурными ордерами. Это принцип столь правдивый, столь естественный, что художники-эллины, несомненно, строго его соблюдали. Но что такое была целла преческого храма по сравнению с интерьером Амьенского собора? Площадь в 100 метров рядом с площадью в 7000 метров. Я, конечно, не привожу эту разницу здесь как признак превосходства; искусство не зависит от размеров зданий, и никто не будет уверять, что церковь Мадлен стоит маленького храма Тезея, но также несомненно и то, что размеры задают архитектору задачу, решение которой тем труднее, чем они обширнее. Если нужно несколько раз переделывать работу, чтобы найти удачные пропорции и подходящие украшения для зала, размеры которого 10×6 метров, то нужна еще более серьезная работа, чтобы сохранить впечатление единства, гармонии и величия в нефе в 140×50 метров. И вот, эту трудность средневековые архитекторы разрешили в композициях своих религиозных и гражданских со-

оружений. Не говоря о церквях, большие залы Санса, Пуатье, Монтаржи, Парижского суда, замка Куси, а также большой зал в замке Фонтенбло (хотя он относится к более позднему времени) достаточно говорят нам о том, что строители средних веков и даже эпохи Возрождения умели придавать полное единство внутренней архитектуре и что это единство достигалось способами, отличающимися от тех, которые применялись при композиции экстерьера.

Сами римляне, когда они находились под благотворным влиянием греков или (как я склонен думать) когда они предоставляли греческим художникам полную свободу и не ставили свою любовь к пышности между художником и его произведением, также применяли этот принцип. Некоторые залы в термах и особенно интерьеры небольших размеров свидетельствуют о том, что римляне иногда умело применяли те ордера, которые особенно пригодны для интерьеров.

Греческие художники, служившие римлянам, оказали на римскую архитектуру тлетворное влияние. Греки, не имея лучшего выхода, и с п о р т и л и своих победителей и покровителей, пользуясь тем, что во вкусе римской политики было рассматривать греков скорее как находящихся под покровительством, чем как поработанных. Греки испортили римлян тем, что они не противопоставляли их вкусу к пышному и колоссальному тонкие правила своего искусства, но расточали, поскольку в а р в а р ы требовали этого, богатые материалы и рабочую силу.

Римлянам не было никакой надобности усваивать и передавать потомству идеальное благородство греческого искусства, которого они не понимали; но им было важно показать себя самыми могущественными людьми на земле, внушать уважение применением материалов, трудно поддающихся обработке, и изобилием декоративных деталей. Греки, принимая такую установку римского варвара, довели это изобилие до того, что вскоре унизили искусство, послушными слугами которого они сделались. Когда римское искусство пало так низко, стало таким вульгарным, таким пышно ничтожным, что оно уже не в состоянии было вновь подняться, тогда греки снова взяли его в свои руки. Несмотря на это, они не пошли назад, они не создали в Византии V столетия репродукции Парфенона; они сохранили, как свое приобретение, то, что сумели найти римляне, и одели эти чисто римские основы, ставшие с того времени догматом, оболочкой, значительно лучше приспособленной к конструкции, чем та, которая применялась в эпоху империи, от Августа до Константина. Греки, истинные вестники прогресса во всем, шли впереди даже и тогда, когда они работали на своих могущественных покровителей; под властью римлян они расстались со своими ионийскими и дорийскими традициями; они приняли римскую архитектуру такой, какой она была, привели ее в порядок и сумели из конструкции сделать искусство. Вместо того чтобы вечно плакать на ступе-

нях Парфенона, как евреи на стенах храма Соломона, они из опустившегося искусства Рима III века создали византийское искусство. Афиняне ничего не изобрели, но они обладали даром вносить ясность, комбинировать, очищать. Это — исполнители высшего порядка, и потому все, что они заимствовали, они пропускали через горнило своего ума, одновременно возвышенного и логического. В эпоху Перикла они только это и делали в искусстве и в философии: из всех более или менее совершенных попыток ионян и дорян они извлекли архитектуру и статуарную скульптуру Парфенона; из школы Пифагора, Парменида, Зенона и ионийской эмпирической системы родились Платон и Аристотель. Позднее греки нашли в себе еще достаточно энергии, чтобы извлечь из бесцветного искусства дряхлого Рима живой росток, именуемый византийской архитектурой, — мать всех архитектур, достойных этого названия со времен Константина.

Мы, преемники греков на Западе в средние века, так же влюбленные в прогресс, как и они, мы были впереди, мы создали целое из разрозненных обломков. Как и греки, мы не сумели остановиться, и после восстановления искусства, после того как сами толкнули его на гибель, злоупотребляя его собственными принципами, после того как у нас появились свои софисты, мы снова отдались под покровительство римлян, вероятно, чтобы еще более понизить уровень нашей архитектуры. Когда мы устанем от созерцания ее последнего, бледного отблеска, мы, может быть, поступим так же, как греки: порывшись в наших собственных запасах, мы, может быть, когда последние следы этого искусства будут нами окончательно стерты, найдем ему новое применение. Среди множества противоречий, в которых бьется современное общество, далеко не последнее место занимает противоречие, которое существует в архитектуре: оно направляет защитников античности или объявляющих себя таковыми в сторону, противоположную пути, которым шли древние греки. Заставлять нас вычеркивать архитектурную продукцию средних веков было бы логично, если бы мы считали греков сумасбродами, а римлян художниками, но если в действительности греки являются художниками, то римлян, очевидно, нужно приравнять к варварам, старающимся смягчиться от общения с теми, кому они покровительствовали, и в таком случае греческий гений должен продолжать жить в области искусства, а греческий гений — это полная противоположность неподвижности; если он не может двигаться вперед, то он предпочитает опуститься, чтобы потом снова подняться и обрести новые горизонты. Греки не вычеркнули римскую архитектуру, когда усталая империя отдалась в их руки; они ее возродили, обновили, так что это возвращенное к жизни искусство смогло не только жить, но и питать своими элементами искусство всего Запада и части Востока.

Не забудем, что, затронув здесь вопросы искусства только слегка, мы сразу нашли у греков и у римлян совершенно противоположные принципы.

Я не буду спорить о том, ставить ли римлян выше или ниже греков с точки зрения политической, государственной, с точки зрения цивилизации, и не является ли римская централизация огромным благодеянием для человечества; но несомненно то, что это объединение было антипатично грекам, как оно и должно было быть всякому народу-художнику. Покоренные греки всегда считали себя выше римлян на то расстояние, которое отделяет трагедию Софокла от полицейского приказа. Народы-художники были нетерпимы и образовывали замкнутое общество. Греки и египтяне, народы-художники древности, до самого конца питали к чужестранцам, к варварам, лишь презрение и отвращение. Римлянин-космополит — не художник и не может им быть. У нас, во Франции, существовало искусство в феодальную эпоху, потому что изолированность, по крайней мере до сих пор, в мировой истории, благоприятствовала развитию искусства.

Роль римлян в истории цивилизации достаточно велика и прекрасна, и поэтому нет нужды приписывать им что-либо сверх того, что они взяли. Римляне поступали в области искусства так же, как и во всем, и в особенности так же, как в области права. Установив с первых шагов своей истории законодательство, основанное на абсолютных принципах, каковы, например, их законы Двенадцати таблиц, они с первых же времен империи почувствовали, что это законодательство, применяемое строго по букве, шло вразрез с нравами и духом народов; тогда они учредили институт преторов, толкователей законов, опиравшихся скорее на правосознание, чем на букву закона.

Точно так же в области философии у них были стоики, расценивавшие всякую вещь не по тексту, не по писаному закону, но учитывая свойства человеческого ума, обстоятельства, традиции, нравы и идеи того времени. Этим объясняется то, что они могли предоставить место греческим искусствам в конструкции своих зданий, конструкция, которая была писаным законом, буквой, но допускала весьма различные применения. Что касается римлян, то в этом нет ничего удивительного, — ничто не мирится лучше с духом этих великих цивилизаторов и нивелировщиков, — но чтобы греки согласились с той ролью, которую римляне отводили их искусству, искусству такому логическому, такому возвышенному, такому абсолютному по своим принципам, — этого никак нельзя допустить. Греки работали на своих хозяев, но они никогда не раскрывали перед ними принципов своего исключительного искусства, потому что они чувствовали, что их властители никогда не допустили бы подобных принципов, именно в силу их исключительности. Каждый из этих народов, казалось бы сливших свою конструкцию и свое искусство, оставался до эпохи Константина тем же, чем он был до Павла Эмилия, — антипатичным другому; и эта антипатия снова пробивается на поверхность с того момента, как Римская империя утверждается в Византии. Ни благоволение Адриана, ни мудрый и умеренный дух Анто-

нинов не смогли заставить греков смотреть на римлян иначе, как на варваров. Греки работали на римлян, никогда не веря в то, что они делали для своих могущественных хозяев; они продавали или одалживали свои руки, но они хранили в глубине души свои принципы, свой культ искусства, в надежде в один прекрасный день свободно развернуть их. Над этим стоит подумать, ибо, к счастью, этот греческий дух жив еще в нашей художественной среде и в ней продолжает существовать тот же антагонизм.

Римляне, повидимому, были нечувствительны к гармонии пропорций: это люди, любившие пышность, которые ради удовольствия поставить (впрочем, без особых оснований) несколько мраморных, гранитных или порфировых колонн, пожертвовали бы самыми удачными пропорциями. Римская конструкция потому и производит сильное впечатление, что она правдива и хорошо рассчитана, и поэтому она удовлетворяет глаз, тогда как покрывающая ее декоративная оболочка часто лишает ее величия и мощности, но никогда их ей не придает. Работы стипендиатов Французской академии в Риме, обычно весьма добросовестные, доказывают это тем, кто не может усилием воображения восстановить древние римские развалины. Точные зарисовки римских руин всегда удовлетворяют нас больше, чем реконструкции; и я лично думаю, что если бы мы увидели некоторые из римских сооружений в нетронутom виде, то, не говоря об огромном интересе, который они имели бы в наших глазах, и оставляя в стороне размеры масс, богатство материалов, мы вероятнее всего испытали бы то чувство разочарования, которое вызывает внутренний вид св. Петра в Риме или Санта Мариа дельи Анджели, — разочарование, обусловливаемое отсутствием пропорций в ордерах, облекающих эти опломбированные конструкции. Если изъять из интерьера св. Петра в Риме толстые пилястры из искусственного мрамора, антаблемнты, по выступам которых мог бы проехать верховой, чудовищные статуи, инкрустации в виде панно и безвкусные орнаменты, перебивающие все линии, то мы получим неф, который будет казаться тем, что он есть в действительности, т. е. колоссальным. Собор св. Петра в Риме кажется большим внутри лишь в сумерках, когда видны только массы; при полном освещении получаешь представление о его размерах только тогда, когда глаза, защищенные рукой, охватывают один лишь пол, т. е. плоскую поверхность, спокойную, едва украшенную отдельными мраморными и порфировыми плитами, покрытыми налетом пыли.

Художники Византийской империи были еще в достаточной мере греками, чтобы сурово применять закон преобладания масс, а в архитектурах калифов, мавров, иранцев и в западной романской архитектуре он соблюдался в течение первого периода средневековья. Я, во всяком случае, не скажу, что это второсортное искусство можно сравнить с искусством Эллады, я не скажу также, что софисты Александрийской школы стоят Платона

и что «Песнь о Роланде» может во всем соперничать с «Илиадой», но снова повторяю: нужно идти вперед, и сожаления о прошлом — это не жизнь.

Чтобы пояснить, по нашему обыкновению, на рисунке те преобразования, которым византийские архитекторы подвергли римскую архитектуру, остановимся на следующем примере (рис. 98). *A* — разрез одного из рим-

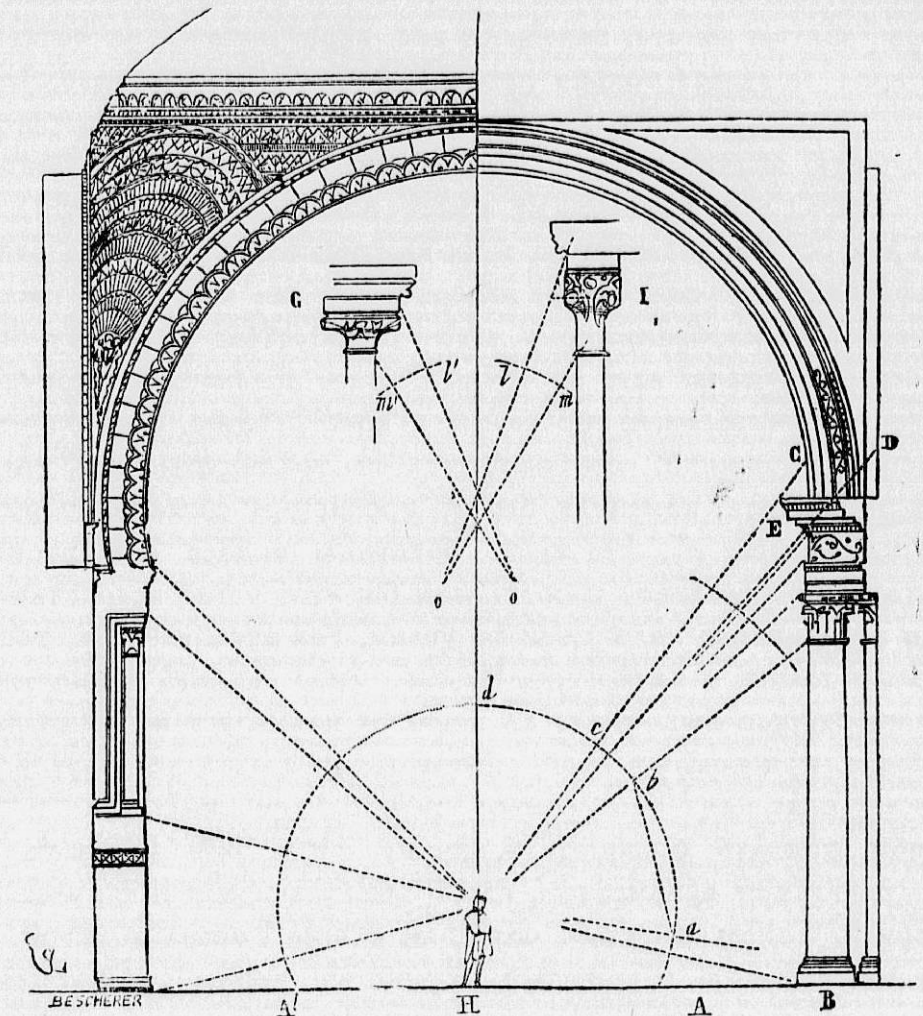


Рис. 98

ских зал, расчлененных на секции, конструкция которого хороша, проста и производит сильное впечатление. Заметим, однако, что колонна *B* не имеет одинакового масштаба с размерами этого зала; что ее полный антаблемент оглаживает на себе взор и скрывает значительную часть подпружных арок *C* и тимпанов *D*; что для зрителя, помещающегося в *H*, колонна приобретает длину хорды *ab*, антаблемент — длину дуги *bc*, а полусвод — длину дуги *cd*; что эта длина *cd* сокращается значительностью точек опоры *a*, *b*, *c* и что, следовательно, развернутая величина свода, которая должна была бы господствовать над всем и которая в действительности доминирует

в геометрическом чертеже, отчасти пропадает. Заметим далее, что в пропорциях сводчатого зала между несомой и несущей частью должно быть такое соотношение, при котором последняя не должна производить впечатления более мощной, чем это нужно. И вот, на приводимом примере ясно видно, что несущая часть, т. е. колонна и ее антаблемент, приобретает чрезмерную значительность по сравнению со своей функцией, поскольку части этой опоры, взятые вместе, занимают все пространство *ac*, тогда как подпружная арка занимает только пространство *cd*. Кроме того, несомненно то, что выступающие части, каков карниз *E* ордера, приобретают сравнительно большую значительность и протяженность, чем в действительности, вследствие того, что зритель не имеет возможности отступить по-дальше. Глаз останавливается на этих выступающих углах, на этих профилях, и инстинктивно увеличивает поверхности, так что слабо выступающий карниз, подобный изображенному здесь, приобретает величину, которой он не имел бы, если бы на него смотрели с более далекого расстояния.

Не внося значительных изменений в конструкцию, в остов этого зала, византийские художники, освободившись от традиционных форм, предпочитаемых римлянами, изменили бы его пропорции согласно тому, как это показано на чертеже *A'*. На месте большого ордера они поставили бы устой (что более правдиво) и облегчили бы этот устой встроенными колоннами или небольшими колонками по углам, без антаблемента, ибо антабменту нечего делать в интерьере. Чтобы лучше развить подпружную арку, они в конце концов вышли бы за пределы полукруга и, не применяя крестового свода, при помощи арок, расположенных одна над другой, устроили бы паруса, создавая тем самым переход от квадрата к окружности. Чтобы придать большую величину нефу, они покрыли бы некоторые части тонким орнаментом, слабо выступающим и гармонирующим с конструкцией. Таким образом, сохранив общие формы римской конструкции, они вернулись бы к греческому принципу, всегда подчиняющему орнаментацию основным линиям и подчеркивающему их, вместо того чтобы нарушать. Наш зритель *H* найдет тогда общие пропорции хорошими. Свод, несомый элемент, вновь обретает свою значительность по сравнению с несущим элементом. Нет больше этих антаблементов, некстати отвлекающих взор; взгляд, от пола до замкового камня свода, охватывает целое, нигде не прерываемое, и орнаментация не мешает ему разобраться в массах; наоборот, она их поясняет.

Ясно, что этот пример весьма далек от внутренней архитектуры наших зал XVII века, где мы видим гигантские фигуры, валы и гирлянды, наброшенные на угрожающего вида карнизы.

Но этот возврат византийских художников к тонкому чувству пропорций идет еще дальше. С того момента как ордера должны были стать, как

и в римской архитектуре*, лишь второстепенными декоративными деталями, с тех пор как они перестали входить в состав самого здания, и пропорции их, в связи с этим, сделались уже не абсолютными, а относительными, с тех пор эти пропорции, логически рассуждая, должны были стать изменчивыми. Римляне, как истые варвары, которые воображали себя знаатоками искусства и хотели обязать капитана корабля в том случае, если бы его судно потонуло, восстановить с в о и м и с и л а м и шедевры греческого искусства, перевозившиеся из Коринфа в Рим, конечно, пожелали сохранить о р д е р а в своей архитектуре, как бы ей ни было чуждо их применение, потому что они думали их сохранением доказать свой вкус; они старались быть греками в большей степени, чем сами греки, подобно тому как к л а с с и к и нашей эпохи выдают себя за более античных, чем сами древние.

Римляне по необходимости должны были быть к л а с с и к а м и в современном смысле, ибо ничего нельзя так хорошо упорядочить административными мерами, как классицизм, в том виде, как мы его понимаем в настоящее время, и нет ничего более противоречащего административному духу, чем дискуссия. Имеются все основания предполагать, что греки были неумелыми правителями. Итак, ордера, особенно самый богатый из них, коринфский ордер, сохранялись римлянами до времен упадка со строгостью закона; но когда архитектурный Рим отдался в руки греков, последние решительно отказались сохранять в римской архитектуре, принятой ими, те ордера, пропорции которых они сами когда-то нашли.

Поскольку ордеру в римской архитектуре придавалось значение лишь декоративной детали, они обращаются с ним соответствующим образом и подвергают его бесчисленным преобразованиям, или, если говорить правду, они совершенно упраздняют ордера; они оставляют лишь колонну с ее капителью, изредка с антаблементом, который утратил свой смысл, поскольку ордер не входил в состав здания и карниз уже не служил водоотводом, и ставят пропорции и формы этой колонны и ее капители в зависимость от того места, которое она займет. Так, если колонна поставлена внутри нефа, на большой высоте по сравнению с тем расстоянием, на которое зритель может отступить, то они или расширяют корзину капители, как мы это видим на рис. 98, *G*, так что эта капитель для зрителя, стоящего внизу, кажется больше, или же они удлиняют эту корзину подобно тому, как показано на рис. 98, *I*, чтобы придать ей всю высоту, которую она пропорционально должна иметь и которую она утрачивает вследствие своего высокого положения по отношению к глазу зрителя. Действительно, для

* Надо всегда помнить, что, говоря о римской архитектуре, мы подразумеваем лишь подлинно римские сооружения и оставляем в стороне храмы, в большей или меньшей степени берущие начало от греческой архитектуры.

зрителя, помещающегося в точке O , дуги lm и $l'm'$ равны. Мы узнаем здесь греков с их свободным и логическим мышлением. И вот, если романским архитекторам были почти неизвестны эти новые принципы пропорций, то светские архитекторы XII и XIII веков во Франции ввели их в практику своей работы с геометрической строгостью, которую любопытно наблюдать. Следовательно, система пропорций была опрокинута самими греками с того момента, как, вернувшись к своим приемам, они смогли сделать из римской архитектуры собственное искусство; то время, когда самые большие сооружения не превышали 500 кв. метров, прошло; новым цивилизациям приходилось перекрывать огромные площади, приходилось пользоваться тем, что было хорошего и практичного в архитектуре, созданной римлянами. Последние из греков приняли эти условия, и, приняв их, они не пытались насиловать свое старое искусство, столь прекрасное и попрежнему столь почитавшееся; они откровенно перешли к другому искусству и отдали свой ум, свою логическую мысль на служение нуждам эпохи. Это великий урок, — лишь бы мы сумели им воспользоваться. А между тем, что сделали латиняне Возрождения? Они восстановили не римское искусство, преобразованное византийскими греками, но римское искусство времен упадка, приукрашенное лишенными родины греками и подчиненное в некотором роде административному регламенту. Правда, нужно сказать, что у итальянцев с IV по XIV век не было архитектуры, и что, подчиняясь то византийскому влиянию, то влиянию германских племен, колеблясь между формами, ни происхождения, ни принципов которых они не понимали, они не были подготовлены к тому, чтобы найти новое искусство. Когда они, с греком пополам, восстанавливали старое официальное искусство империи, их по крайней мере нельзя было обвинить в том, что они прогадали на обмене. Но для нас, на Западе, положение было совершенно иным. Мы, которых охотно включают в число так называемых латинских народов, хотя нам и несвойственен латинский образ мыслей, обладали искусством, подчиняющимся своим собственным правилам, берущим начало только в самом себе, а между тем, мы погнались за итальянскими копиями искусства, от которого греки справедливо отреклись, а ведь мы восхищаемся греками! Пусть кто может объяснит эти противоречия. А пока твердо поддерживаемая, ревнивая и цепкая рутинная заменяет нам все объяснения.

Но греческому гению суждено было долго (это продолжается и до сих пор) покоряться варварам; деятельный ум, страстно увлекающийся лучшей логической дедукцией, должен был снова склониться под десницей организованной силы; формула должна была подчинить дух, и формуле было суждено задушить видимость возвращения к одной из форм, признанных греческим гением, вдохновение, дыхание которого мы на Западе еще сохранили.

Впоследствии авторитетом греков воспользовались для того, чтобы вос-

препятствовать свободному движению архитектуры, отвергнуть прогресс, поборниками которого они были когда-то, вновь подчинить искусство разлагающему римскому господству. В самой Византии, после первого усилия сочетать формы с конструкцией, решили остановиться, и самые просвещенные умы, искатели лучшего, несториане, были изгнаны; вдали от столицы Восточной империи они положили основание искусству, еще более рассудочному, чем византийское, но они всегда считались с достигнутым прогрессом и не выдергивали ни одной из уже поставленных вех.

В глубокой древности греки не применяли свода в своих постройках, — я говорю о греках Аттики. Но, после того как они несколько веков покорно работали на римлян, они освоились с этим видом конструкции, не внося, однако, существенных изменений в его принципы и формы; в этой области римляне не допускали вмешательства, римская конструкция была регламентирована, а греков римляне считали только декораторами с хорошим вкусом. В Византии и в сооружениях, построенных в эпоху владычества Восточной империи, в конструкцию сводов было введено лишь одно новшество — это паруса. Правда, это было значительное нововведение, представлявшее собой весьма логичный вывод из сочетания цилиндрических сводов с полусферическими, — вывод, который, казалось, был сделан греческим гением, более свободным в Византии, чем в Риме*; но что касается полуокружности, то с ней и не думали расставаться: она оставалась образующей арки, цилиндрического и крестового сводов и купола. Между тем, если мы рассмотрим любой из треугольников, описанных выше, — равнобедренный треугольник, затем треугольник, построенный на диагонали пирамиды с квадратным основанием, вертикальное сечение которой, произведенное плоскостью, идущей от вершины параллельно одной из сторон основания, будет равнобедренным треугольником, и треугольник, именуемый нами «египетским», — в качестве трех основ пропорций, то это внушит нам желание придать арке вместо полуциркульной иную форму, так как все три треугольника дают у вершины угол меньше 90° .

Если мы возьмем, например, в качестве основы пропорций египетский треугольник (рис. 99), то его основание AB будет диаметром и линией, от которой начинается арка; если мы хотим, чтобы замковый камень этой арки достигал вершины C , то в силу необходимости нам нужно будет, пользуясь циркулем для описания этой дуги, найти на линии AB не один центр, как это делается, чтобы начертить полуциркульную арку, но два центра, которые будут определены точками пересечения перпендикуляров, опущен-

* Действительно, странно, что паруса, представляющие собой столь естественное следствие сочетания полусферического и цилиндрического сводов, не были применены ни в одной из известных нам римских конструкций до св. Софии Константинопольской. Приходится, таким образом, приписать это новшество или, вернее, этот столь логичный вывод греческим художникам Византии.

ных из середины линий AC и BC с начальной линией AB . Таким образом мы опишем ломаную кривую, состоящую из двух дуг окружности, которая будет подчинена системе пропорций, диктуемой треугольником ABC . Это арка, которая называется в настоящее время, впрочем, совершенно неправильно, стрельчатой аркой *. Несомненно, что школы, вышедшие после VI века из византийской школы, ввели эту арку, которую западные архитекторы во Франции в XII веке столь выгодно использовали, приняв ее за отправную точку новой системы конструкций. Но нужно заметить, что в древности греческий гений лишь после целого ряда попыток, стремившихся всегда к одной и той же цели, достиг относительного совершенства. А мало ли существовало дорийских ордеров, очищавшихся при помощи ряда последова-

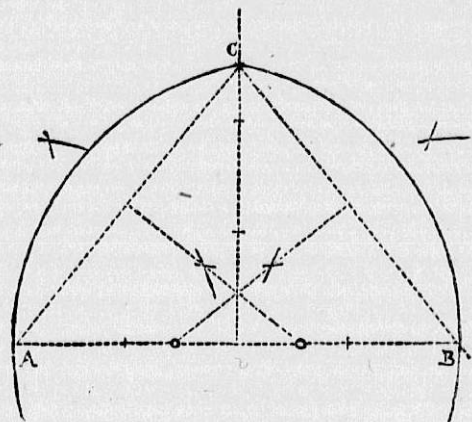


Рис. 99

тельных улучшений, вплоть до Парфенона? Число их велико, и не все они нам известны.

От большого храма в Селинунте до Парфенона эволюция неощутима; это всегда один и тот же ордер; ордер найден, к нему ничего не добавляют, в нем ничего не урезают, а между тем, идеальные пропорции были достигнуты только после ряда усовершенствований, внесенных, согласно логическому методу, без колебаний, без нерешительности. Точно так же и рассеянные обломки греческой школы, смешанные с римскими традициями и подвергнувшиеся азиатским влияниям, еще настолько целы после установления Восточной империи, после внутренних раздоров в этой империи, что способны внести в архитектурные произведения, к участию в которых они привлечены, тонкое и разумное чувство пропорций. И заметим себе следующее: возникающее на Востоке, в Египте, искусство, в котором мы вновь находим драгоценную греческую руду, ничего не отвергает и не идет назад: оно берет то, что уже существует, и совершенствует его.

С последних лет существования Римской империи часто отказывались от нелогичного соединения арки и архитрава в одной и той же архитектур-

* См. статью «Ogive» в «Dictionnaire raisonné de l'Architecture française».

ной композиции. Греческие художники, будучи еще под властью империи, поставили арку непосредственно на колонну; но это была римская арка, полуциркулярная арка с ее концентрическими обломами. Уже пять этих арок, более широкая, нежели диаметр колонны, оправдывала расширенные капители, используя его. Но эта полуциркулярная арка должна была казаться на стройной коринфской колонне плоской, сдавленной, тяжелой; как бы то ни было, в то время это была новая идея, опиравшаяся на правильное рассуждение. К тому же, греческим художникам некогда было доискиваться квинт-эссенции пропорций под властью хозяев, склонных к варварству в той же степени, как и к пышности. Может быть, подобные поиски школы могли иметь успех при Адриане; при Диоклетиане они были бы напрасным трудом.

Эти обломки греческой школы оказались, после нашествия ислама, лицом к лицу с другими варварами, которые представляли им большую свободу, потому что сами не проявляли никакого вкуса, никаких особых симпатий в области искусства; чувство греков снова увлекло их в сторону искажения форм, тонкого наблюдения пропорций; они сделали попытку присоединить арку к колонне, они занялись поиском иных кривых, чем полукруг, и мы видим, что из этих попыток часто возникали архитектурные композиции необычайной красоты очертаний и пропорций.

В Каире в 21 году Геджры (641 год нашей эры) строилась мечеть Амру. Вспомним, что этот Амру, по настоянию грамматика Иоанна Филопона, просил Омара сохранить драгоценную Александрийскую библиотеку после взятия этого города. Халиф отвечал: «То, что содержат книги, о которых ты мне говоришь, либо согласно, либо не согласно с тем, что написано в книге божьей. Если оно согласно, то достаточно одного Корана, и эти книги ненужны. Если же оно не согласно, то их нужно уничтожить». Книги были сожжены, но мечеть Амру в Каире, несомненно, была построена никем иным, как греческими художниками, нашедшими приют в Египте, и она была построена с мраморными колоннами, взятыми из больших римских сооружений. Эта мечеть состоит только из огромных портиков, воздвигнутых вокруг двора *.

На рис. 100 даны две из секций этого портика; и вот мы видим, что греческие архитекторы (никто не будет строить предположения о том, что Омар привел с собой архитекторов), употребив колонны, снятые со зданий эпохи империи, поместили на их капителях аркады, обладающие новыми формами, весьма изысканными, свидетельствующими своими очертаниями о тонком чувстве пропорций. Все путешественники, посетившие мечеть Амру, в один голос говорят, что эти секции производят захватывающее впечатление; что они нигде не видели большого портика столь благородных про-

* См. труд Коста о Каирских памятниках.

порций, столь изящного вида. Построение этих аркад состоит в следующем: AB — линия уровня центров, ABC — египетский треугольник. Для вычерчивания арки был применен прием, показанный на рис. 99. Если принять точку C за вершину равностороннего треугольника DCE , то основание этого треугольника даст верхний уровень абака капителей. Египетский треугольник дает центры арки и ее диаметр по отношению к высоте. Равносторонний треугольник дает общие пропорции аркады над капителями.

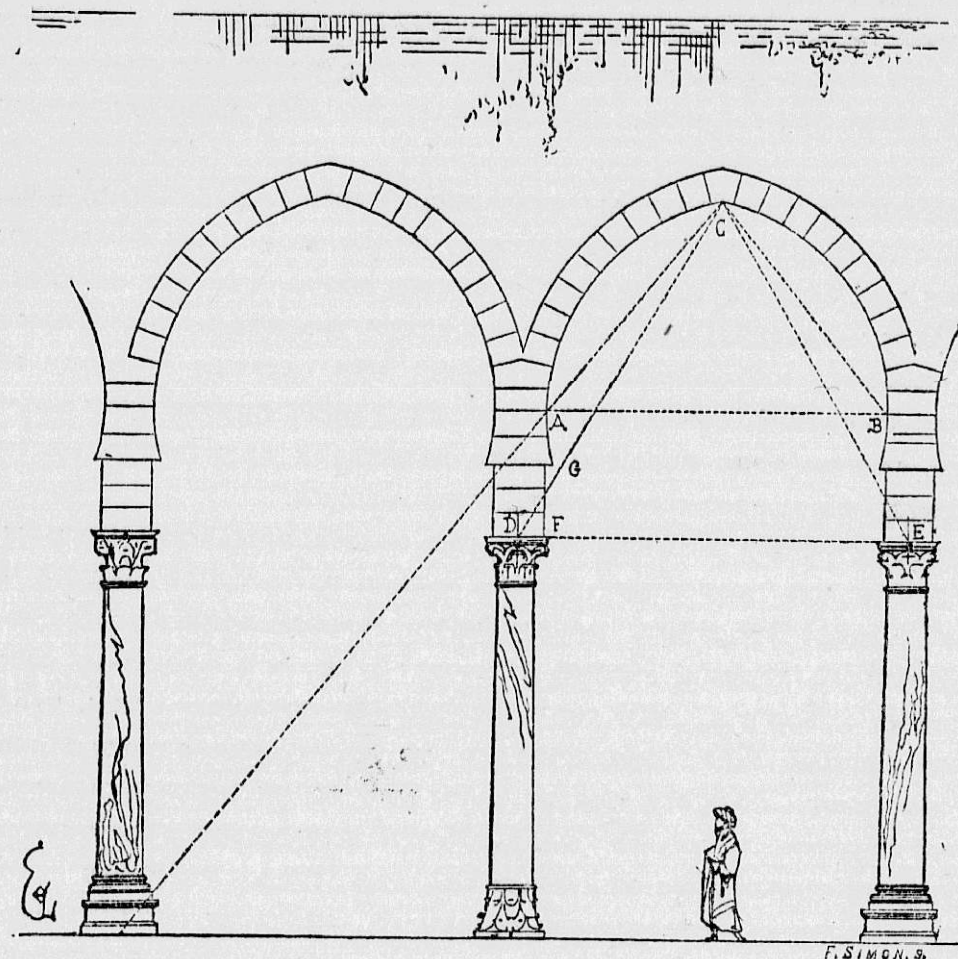


Рис. 100

Во избежание вялости линии, которую дала бы вертикаль FA , опущенная от начала A кривой, архитектор продолжил построение арки ниже точки A , до точки G ; он получил, таким образом, упор над параллелепипедом, лежащим на капители, — упор, который придает особую прочность этим аркадам в законченном виде. Перед нами — греческие художники, которые, строя для победителей из развалин сооружений, некогда воздвигнутых ими самими для других властителей, находят в своем гении, столько раз сломленном и униженном, еще достаточно жизненных сил, чтобы думать об усовершенствовании искусства, попавшего в их руки.

Большинство несториан, изгнанных из Византии в V веке, переселилось в Иран, и там, завладев искусством, которое они застали при последнем издыхании, не расставаясь с традициями римской конструкции, они строили сооружения в новом стиле, сохраняя утвердившиеся принципы, сооружения чрезвычайно изящные, в которых видно глубокое изучение пропорций. Несториане были единственными, кто мог дать какой-то намек на искусство племенам, последовавшим за Магометом, когда тот подготовлял завоевание всего Востока. У арабов нет никаких способностей к искусству, и то, что принято называть арабской архитектурой, представляет собой лишь производную иранской архитектуры, водоизмененной греками, т. е. несторианами. Мы знаем, какой яркий блеск дал еще этот последний отсвет греческого гения. Я намеренно повторяю это здесь: греческий гений не изобретает в интеллектуальной области, — он координирует, он устанавливает связь, он выводит следствия, он доводит искусство логического мышления до последних пределов; в материальной области он также умеет придать формам, которые он находит под рукой, самое правдивое и самое красивое выражение, он делает их более гибкими, не изменяя их принципа; никогда он не создает чудовищ; в продуктах своего воображения, наиболее далеких от природы, он подчиняется настолько точной, настолько хорошо рассчитанной гармонии, что благодаря этому они приобретают иллюзию реальности. Математические знания культивировались византийскими греками, которые в этом отношении лишь продолжали разносторонние открытия своих предшественников. Ввиду того, что новые хозяева Востока исключили всякое подражание органической природе из искусства, заниматься которым они охотно предоставили несторианам, последние, все еще обреченные, подобно своим предшественникам, работать под игом победителей варваров, решительно вступили на единственный путь, который был им открыт; геометрия сделалась первоосновой всякой формы, даже всякого орнамента. Архитектура оказалась лишенной своего самого богатого древнего убора: пропали фигуры, статуи, мотивы, навеянные растительным миром. Хозяевами сделались наугольник и циркуль; однако с этими, казалось бы, столь бедными средствами, с этими столь сухими данными художники, которых мы именуем арабами, сумели, в свою очередь, сделать чудеса. Легко понять, что тогда изучение пропорций сделалось одним из самых эффективных способов для придания конструкциям приятного вида. Действительно, в архитектуре халифов пропорции — это все, потому что отсутствует все, что могло бы замаскировать ее недостатки; орнаментация помогает ей выявить гармонию, но она идет в счет только в массах, она привлекает внимание не более, чем вышивка на ткани, она чарует, но не задерживает внимания. Странная судьба постигла это греческое искусство, такое живое, такое великолепное, но почти всегда поработанное и все же неустанно находящее новые ресурсы в угоду самым разнородным вкусам; эти изумительные ра-

ботники в области умственного усовершенствования, повидимому, не останавливаются ни перед какой проблемой; всегда ища, они всегда находят; всегда поработанные, они своим умом всегда покоряют своих властителей и способствуют сохранению памяти о себе в потомстве. Они были учителями римлян, они сделались учителями аравийских варварских орд, и это последнее усилие их гения выразилось еще в одном влиянии, продолжавшемся до XV века и не дошедшим до западных пределов.

До сих пор мы говорили только о пропорциях, понимаемых в абсолютном смысле, независимо от конструкции и от назначения сооружения; мы показали лишь общий характер тех принципов гармонии, которые прилагались к внешней стороне архитектуры, и мы даже намеренно выбрали весьма разнородные сооружения, относящиеся к эпохам, отделенным одна от другой большими промежутками или различием цивилизаций. Таким образом, можно было убедиться, что в искусстве существуют законы, зависящие от человеческого гения, какова бы ни была среда, в которой оно развивается. Но существуют и другие законы, являющиеся, очевидно, следствием явлений материального порядка; таковы, например, природа материалов, способ их обработки, особые обычаи, зависящие от климата, от известных способностей народа, большего или меньшего богатства, от вкуса к роскоши, от нужд, от гражданского строя данного народа. Если мы и находим тождественные принципы пропорций у древних греков и у наших средневековых художников, тем не менее, достоверно то, что в греческих храмах нельзя найти аналогии, по крайней мере внешней, с нашими готическими церквями. Во всяком случае метод, основанный на рассуждении, именно в силу того, что он метод и что он основан на рассуждении, должен привести к противоположным результатам с того момента, как он будет применен в элементах, которые сами по себе противоположны. Мы не находим противоречия в том, что человек жалуется на жару в июле и на холод в январе; его организм не утрачивает единства от того, что он чувствует по-иному при различных обстоятельствах. Полными противоречий и безумными можно назвать лишь людей, которые гуляли бы летом, закутавшись в меха, а зимой в полотняной одежде, или которые надели бы длинные сюртуки в гимнастический зал и короткие куртки на похороны. Если существуют общие законы, то имеются, кроме того, и особые законы, устанавливаемые временем, местом, средствами, которыми располагают. И вот, именно вследствие этой путаницы, создавшейся между общими и частными законами, уже давно не может установиться взаимное понимание в вопросах, относящихся к архитектуре. Одни требуют, чтобы мы не носили мехов, другие не желают полотна и не понимают причин этих перемен в манере одеваться.

Греки правильно рассуждали, применяя колонну, камень, поставленный стоймя, ствол, несущий перекладину или плоскую перемычку, и придавая

этой колонне пропорции, соответствующие ей самой, ее функции. Римляне же, сохраняя соответствующие пропорции колонны, примененной в сводчатых сооружениях, где ордер выполняет лишь вспомогательную функцию, рассуждали слабо.

Византийские греки, признав принцип римской конструкции, далеки от того, чтобы рассматривать ордер в качестве образца, пропорции которого неизвестны.

У западных народов в средние века колонна становится независимой от ордера; она удлиняется или укорачивается в зависимости от функции, выполняемой ею в общей системе архитектуры; она хрупка или массивна, в зависимости от примененного материала, ибо трудно понять, как можно при одинаковой нагрузке придавать гранитной колонне тот диаметр, который необходим в колонне, высеченной из местного известняка. Утверждать, что пропорции колонн нефа в соборе Парижской Богоматери нехороши, потому что они не имеют ничего общего с пропорциями, принятыми в греческих или римских ордерах, это странный подход к пониманию пропорций, ибо ясно, что пропорции представляют собою не что иное, как отношения между частями и целым, что эти отношения должны быть продиктованы не частями целому, но целым частям. В греческой архитектуре, или, вернее, в греческих храмах, часть (т. е. ордер) была целым, пропорции ордера определяли пропорции здания; но как только ордер сделался не более, как одной из частей целого, он утратил значение ордера и приобрел значение подчиненного элемента: он расстался, например, с антаблементом, и свелся к колонне, к опоре. Самая колонна утратила свойственные ей пропорции и приобрела пропорции, соответствующие занимаемому месту и выполняемой функции или природе материала, из которого ее высекали; ее капитель и база претерпели те же изменения в отношении высоты, ширины и мощности, в зависимости от общего расположения, в котором участвовали эти части; это было строго логично. Но в искусстве можно рассуждать правильно и при этом создавать одни лишь уродливые произведения, если в качестве одной из предпосылок строгого рассуждения не вводить выбор форм. Французская архитектура XV века представляет собой вывод из правильного принципа, доведенный до абсурда, и эта архитектура отвратительна по формам, которые ей навязывает абсолютное применение ее принципа. Она переходит на положение наглядного доказательства, геометрического рабочего чертежа; это поставленная и решенная задача, а не художественный замысел.

С того момента как ордер перестал приравниваться целому, составлять всю композицию здания, он прекратил свое существование, потому что для этого уже не было разумного основания. Ордер уже не встречается в архитектурах, производных от римской, восстановленных греками на новых началах. Нет даже признаков ордера в архитектуре, приписываемой арабам,

а также в западной архитектуре средневековья, и эти архитектуры нужно рассматривать с совершенно иной точки зрения, хотя некоторые общие законы пропорций одинаковы в античной архитектуре и в искусствах средневековья, как мы это доказали выше. Геометрия стала единовластной госпожой этих последних искусств, и не без причин строители наших западных зданий с XII по XV век олицетворяли искусство архитектуры и геометрию в одном образе.

Между тем, призывая на помощь геометрию при всяком архитектурном замысле, как для целого, так и для деталей, великие восточные художники, последние представители Александрийской школы, так же как и наши западные художники во Франции, сохраняли еще столь правдивое чувство формы, что эти формы, по крайней мере для толпы, все еще казались вышшим законом всякого архитектурного произведения; только в эпохи вырождения эти произведения выдавали геометрические приемы их построения. Но здесь-то со всей ясностью выступает особый гений каждой из этих двух рас, здесь-то явно сказывается, что западные художники никогда не подражали восточным, хотя те и другие черпали из одного источника.

Если греки не были изобретателями, то люди Запада в этом отношении стояли на более высокой ступени. Арабы или их учителя несториане не изменяют римской конструкции, — они вносят изменения лишь в ее оболочку; призвав на помощь геометрию, они все же не смогли открыть новой конструкции, роль геометрии ограничилась тем, что она придала новые профили аркам, что она господствовала в композиции орнаментов; она становится игрой ума, она занимает глаз изумительными комбинациями, тогда как на Западе геометрия начинает с того, что опрокидывает римскую конструкцию, которая кажется ей недостаточно искусной; она ежедневно выдвигает новые проблемы, она диктует архитектуре дотоле неизвестные законы статики, она с непоколебимой логичностью следует от целого к деталям, она хочет подчинить себе материал и построение мельчайших профилей и уходит так быстро и так далеко своим смелым шагом, что в конце концов, два века спустя, не оставляет уже места для индивидуальности художника. Она действует, как неумолимые законы кристаллизации, и чтобы понять разницу между этими двумя искусствами, ставшими оба рабами геометрии, войдем, например, в Альгамбру — одно из последних зданий, созданных цивилизацией, приписываемой арабам. Что же мы там видим? Бетонную конструкцию, подобную римской, античную планировку, кирпичные стены, массы, которые держатся только благодаря плотному соединению, даваемому растворами, легкие портики, тонкие мраморные колонны и тимпаны из глины и камыша, несущие деревянные перекрытия. Во всем этом — никакой попытки найти конструкцию, отличающуюся от той, которая применялась в Риме и которую еще можно видеть в Помпеях. Но эти массы, глинобитные, кирпичные и из глины, смешанной с соломой, по-

крыты штукатуркой, открывающей удивленным взорам самые изощренные геометрические комбинации, какие только можно изобрести. Люди, жившие в этих дворцах, созерцательные умы, любившие грезить, погружившись в задумчивость среди этих бесцельных комбинаций, восторженно ищущие в туманной дали беспредельных наслаждений, конечно, не принадлежали к деятельной, логичной, практической семье западных народов. Первым нашим впечатлением, когда мы войдем в Амьенский собор или в одно из наших наиболее законченных средневековых зданий, будет чувство единства; прежде всего воспринимается целое, ни одна деталь не привлекает взгляда; все ясно, все величественно, но если мы пожелаем изучить способы выполнения, то вскоре будем весьма удивлены тем множеством геометрических комбинаций, которые, очевидно, помогли создать костяк произведения.

В арабском сооружении геометрия создала одежду; в средневековом западном здании она создала тело. В арабском сооружении роль геометрии начинается только в тот момент, когда приступают к его украшению, тогда как в средневековой архитектуре именно в этот момент ее роль кончается, ибо там все декоративные украшения дает растительный мир, по крайней мере начиная с XIII века. Лишь изредка во Франции к концу XII века можно обнаружить в некоторых декоративных деталях следы вмешательства геометрии, но эти следы относятся к весьма древним традициям, предшествовавшим римской эпохе. Так, например на углах иных массивных капителей второй половины XII века можно видеть волюты, носящие особый характер. Это как бы большие листья мощных очертаний, концы которых сильно загнуты к телу листа*. И вот, изучая изгибы этих волют, убеждаешься, что они начертаны геометрическим способом. Так, на рис. 101, *A* через глазок волюты, помещающийся в точке *B*, провери горизонтальную линию *ab*; затем из точки *B* восстановили перпендикуляр *cd*; разделив каждый из четырех углов на два равных угла, провели линии *ef* и *gh*. Из точки *a*, отправной точки кривой, опустили перпендикуляр *ai* на линию *Bf*; из точки *i* опустили перпендикуляр *ij* на линию *Bd*; из точки *j* — перпендикуляр *jk* на линию *Bh*; из точки *k* — перпендикуляр *kl* на линию *Bb* и т. д. Восстановив перпендикуляр на середине линии *ai* до его пересечения с линией *gh*, получили точку *g'*; восстановленный таким же образом перпендикуляр из середины линии *ij* также попадет в точку *g'*; точка *g'* является центром дуги *aij*. Перпендикуляр, восстановленный на середине линии *ik*, пересечет линию *Bf* в точке *m* — центре дуги *jk*; перпендикуляр, восстановленный на середине *kl*, пересечет линию *Bd* в точке *n* — центре дуги *kl*, и т. д. Таким образом, получили фигуру, энергичная кривая которой напоминает некоторые волюты примитивного ионийского искусства. Другие волюты получаются при помощи равно-

* Хор собора Парижской Богоматери, Сен Жюльен ле Повр, собор в Нуайоне.

стороннего треугольника (см. на том же рисунке чертеж *E*). Построив равносторонний треугольник *FGH* и приняв за центр точку *H*, описали из нее дугу *FG*. Разделив сторону *GH* на две разные части, на половине *G'G* этой стороны построили второй равносторонний треугольник *GG'I*, приняв за центр точку *G'*, описали дугу *GI*. Опирая таким же образом на стороне *G'I* треугольника *GG'I* и взяв за центр точку *L*, описали дугу *IO* и т. д. Эти методы построения перешли к художникам XII века не от римлян, их происхождение иное и более раннее.

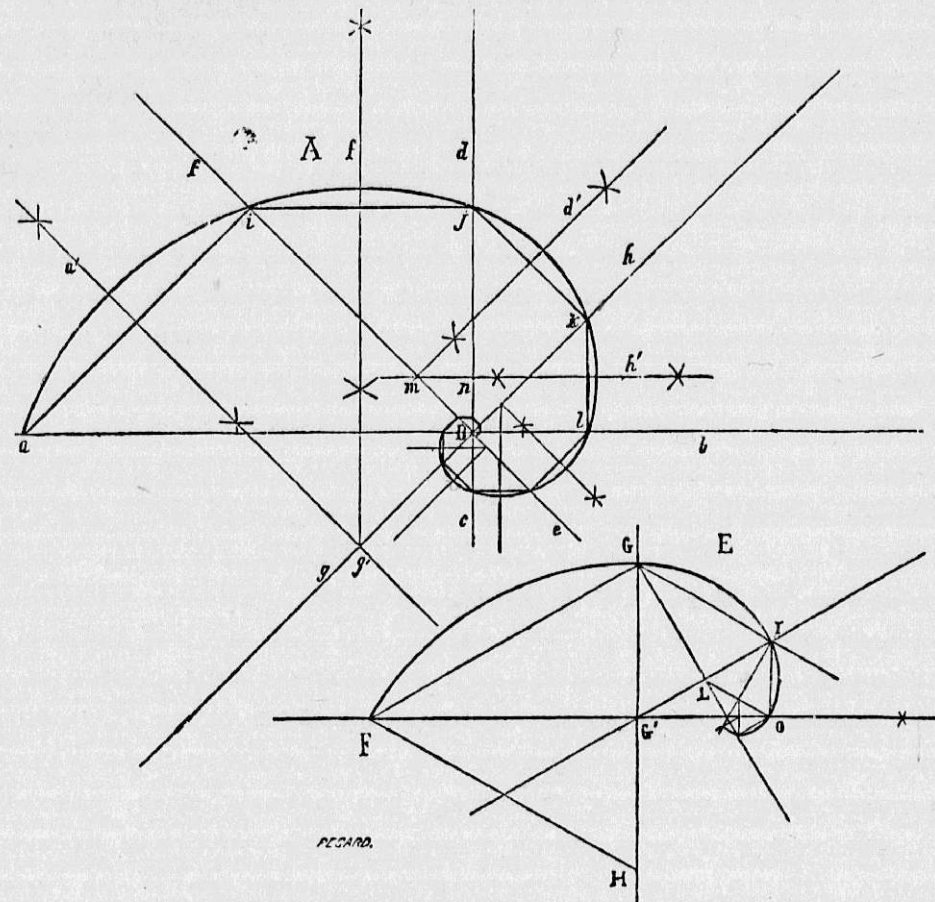


Рис. 101

Чтобы найти аналогичное построение, надо спуститься до глубин греческой древности, особенно ионийской; мы принуждены также признать, что между некоторыми греческими орнаментами в Малой Азии и орнаментами конца XII века во Франции имеется разительное сходство. Рассматривая профили, мы находим между этими искусствами, такими далекими одно от другого и во времени и в пространстве, странное сродство. Принципы построения — одни и те же, а контуры иногда тождественны. Достаточно видеть несколько греческих ионийских и дорийских зданий, чтобы убедиться в том, что в архитектуре этих народов построение профилей рассматривалось, как один из основных элементов искусства; это построение было результатом

не каприза, но правильного рассуждения и весьма тонко развитого чувства формы. Все профили греческой архитектуры эпохи расцвета, я бы сказал, обласканы любящей рукой. Для построения профилей необходимо было выполнение двух условий: наблюдение над функцией и эффектом, производимым в зависимости от места. Профиль хорош только тогда, когда он в точности отвечает этим условиям. Применяемый материал может вносить варианты и построения, не изменяя при этом их принципа. Вполне естественно придать профилю, высеченному из мрамора, больше изящества и стройности, чем профилю, вытесанному из рыхлого камня; но это лишь вопрос большей или меньшей остроты углов, большего или меньшего выдалбливания углублений. В том и другом случае принципы остаются теми же. Но что свидетельствует о состоянии глубокого варварства — это, например, деревянные профили столярной работы, которым приданы контуры, подобающие каменным и мраморным, или профили, находящиеся внутри зала, которые имеют сечение, обычно принятое в наружных профилях. Подобно грекам, средневековые художники не забывали этого естественного закона; я бы сказал даже, что они шли еще дальше своих предшественников в строгом соблюдении принципов, поскольку, впрочем, об этом можно судить на основании небольшого количества дошедших до нас греческих зданий. У греков, как и в нашей архитектуре XII века, профиль выполняет три функции: он либо поддерживает выступ, либо образует основание, либо подчеркивает высоту, обрамляет пустое пространство. В первом случае профиль представляет собой карниз, во втором — базу, фундамент, плинт; в третьем — пояс, наличник, раму. Вне этих трех случаев не имеется разумного основания для профиля; и он не появляется ни в хорошей греческой архитектуре, ни в хорошей французской архитектуре средневековья. Поскольку эти функции определены таким образом, профиль сводится к трем основным расположениям, изображаемым тремя чертежами *A, B, C* (рис. 102), представляющим собой, я бы сказал, настоящую грубую отеску, вызванную нуждами конструкции. Но после этой грубой отески остается придать этим выступам формы, соответствующие их назначению и занимаемому ими месту. Они выполняют полезную функцию и должны производить определенный эффект, обусловленный этой же полезной функцией. Карниз, если он наружный, должен защищать поверхность стены и отводить далеко от нее дождевую воду; ввиду того что вся его нижняя часть погружена в тень, она должна быть профилирована так, чтобы казаться достаточно надежной опорой для выступающей части. Пояс является лишь полосой, отмечающей или уровень пола или появление какого-нибудь нового элемента в конструкции стен; это выпуклый слой, который должен казаться обладающим достаточным сопротивлением давлению и четко отмечать разделяющую линию. Наличник, косяк задерживают развитие стен и укрепляют внутренние стенки, окружающие проем. База, плинт или цоколь несут всю нагрузку,

приземляются и служат переходом между горизонтальным и вертикальным планом.

Взглянем на некоторые из профилей, построенных греческими архитекторами. На рис. 103 изображены профили капителей, антов и карнизов. Буква *A* обозначает профиль карниза храма Кастора и Поллукса в Акраганте; это наружный профиль; под желобом *g* вырезан капельник *c*, предназначенный для того, чтобы не давать воде просачиваться вдоль слезника;

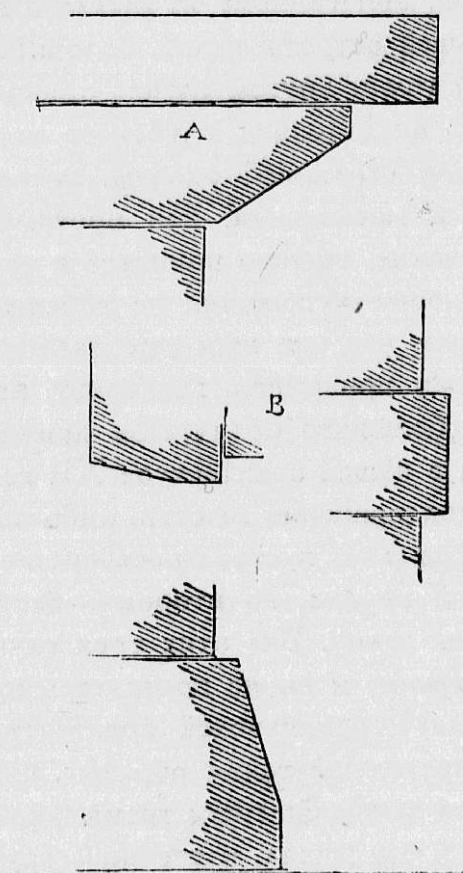


Рис. 102

затем идет слезник d , задерживающий свет и также отбрасывающий дождевую воду. Части e резко акцентированы, чтобы создать темные линии под тенью, отбрасываемой слезником. Таким образом, этот профиль выполняет определенную функцию и приятен на вид. Большой верхний каблучок задерживает лучи света bg , затем дает две темные черты над этой световой линией, чтобы придать ей выпуклость. Точно так же вторая темная черта c , попруженная в тень, даваемую этим каблучком, будет подчеркивать прозрачность этой тени. Если мы, например, направим на этот профиль луч света под углом в 45° , то это даст нам возможность заметить, что художник получает две тонкие светлые линии в h и в g , разделенные темными чертами, и третью темную черту c , как бы служащую границей тени, отбрасы-

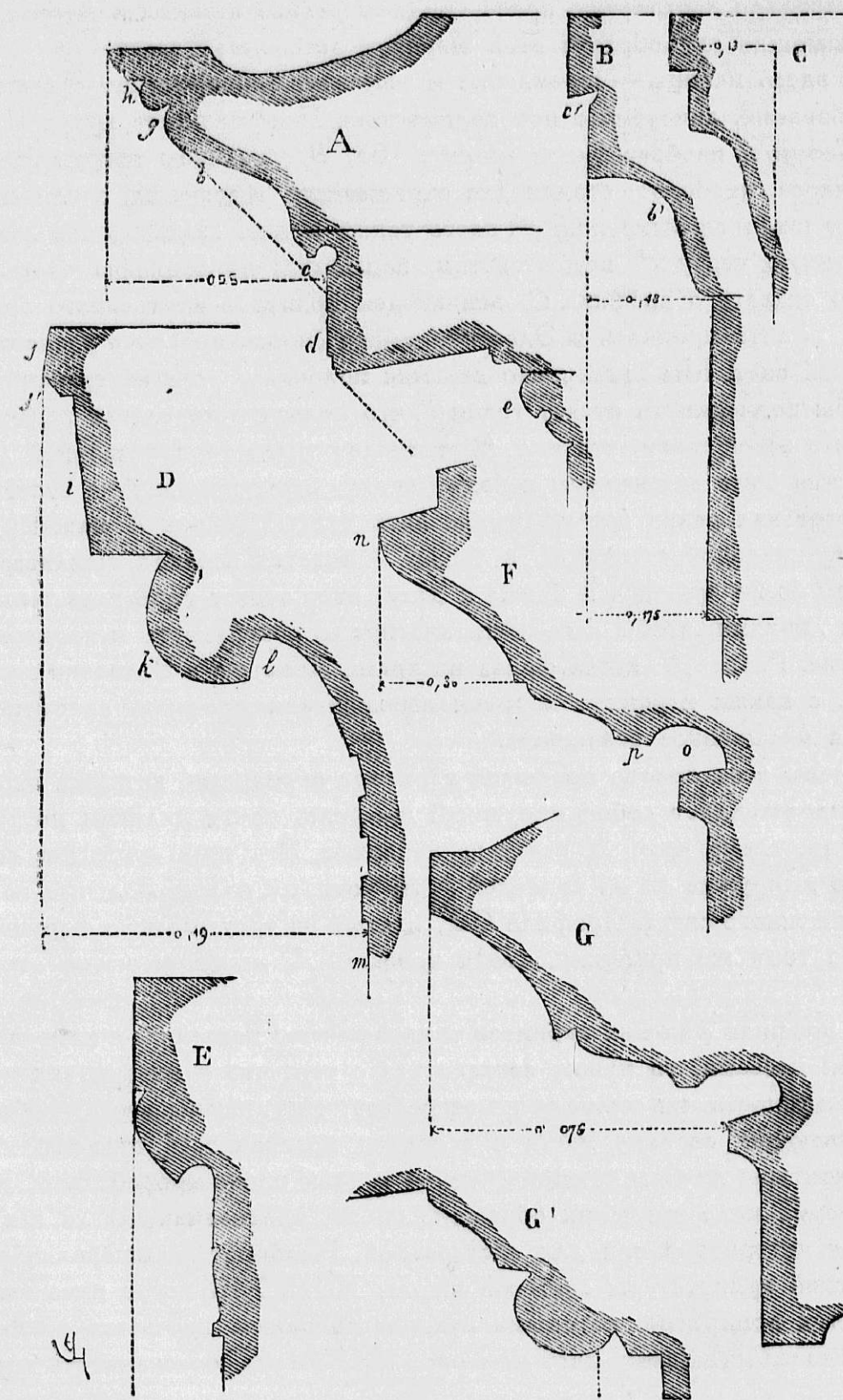


Рис. 103

ваемой каблучком; под большой тенью слезника другие акцентированные линии, благодаря построению профиля, дают резкие отсветы и темные черты, нарушающие однообразие этой широкой затененной части.

Итак, здесь налицо — стремление к эффекту, одновременно с выполнением требования, диктуемого необходимостью. Профиль анта храма Посейдона в Пестуме, изображенный на рис. 103, *B*, целиком погруженный в тень пронаоса, наоборот, создан для отраженного освещения, о чем свидетельствует широкая выкружка *g'*; здесь также можно заметить темную выгравированную черту *c'* под отсветом, падающим на верхнюю часть. То же можно сказать о профиле *C*, венчающем архитрав внутреннего ордера. Профиль *D* анта пропилей в Элевсине также спроектирован с расчетом на отраженный свет. Мы видим, что верхняя полочка *j* слегка срезана, для того чтобы подчеркнуть отсвет грани *j'*, что поверхность слегка наклонена, чтобы быть освещенной, что вал *k* отступает около горизонтальной линии абака, чтобы быть затененным и подчеркивать резкость выступа этого абака, что этот вал резко срезан, чтобы дать четкую тень в *l*; наконец, что между вертикальной стеной *m* и тенью *l* имеется переход, усиливающий отсвет, тем более яркий, чем ближе к валу; этот отсвет перерезан тенями и светлыми линиями, чтобы заполнить изогнутую поверхность и подчеркнуть ее значение. Разрез *E* куска фриза из храма Деметры в Элевсине показывает нам, с каким изяществом греки вычерчивали профили, рассчитанные только на отраженное освещение.

Закончим этот осмотр профилей карнизов образцами, взятыми из Помпей. *F* представляет собой наружный профиль, почти целиком погруженный в тень, кроме края *N* верхнего каблучка. Эта тень достигает особой густоты в выкружке *O* за полочкой *p*, на которую падает большое количество отраженного света. Профиль *GG'*, взятый из треугольного форума, вычерчен по тому же принципу, что и профиль *A*, но более четко акцентирован*.

Если профили римских карнизов и напоминают показанные нами профили своими массами, то нужно согласиться с тем, что в их деталях нет ни этой изысканности, ни соблюдения эффектов; они лишены этих углублений, подчеркивающих светлые места и особенно прозрачность отраженных теней; их контуры дряблы, неопределенны; кривые плохо проработаны, условны, и весьма мало внимания обращено на то, предназначены ли эти профили для интерьеров или для экстерьеров. Наоборот, в профилях нашей французской архитектуры светской школы XII и XIII веков явно заметно влияние тех принципов, которыми руководствовались греческие архитекторы. Доказательства тому дает нам рис. 104. Та же изысканность кривых,

* См. труд Юшара (Uchard), опубликованный в «Revue d'Architecture de M. Daly», vol. XVIII, p. 49 et 50.

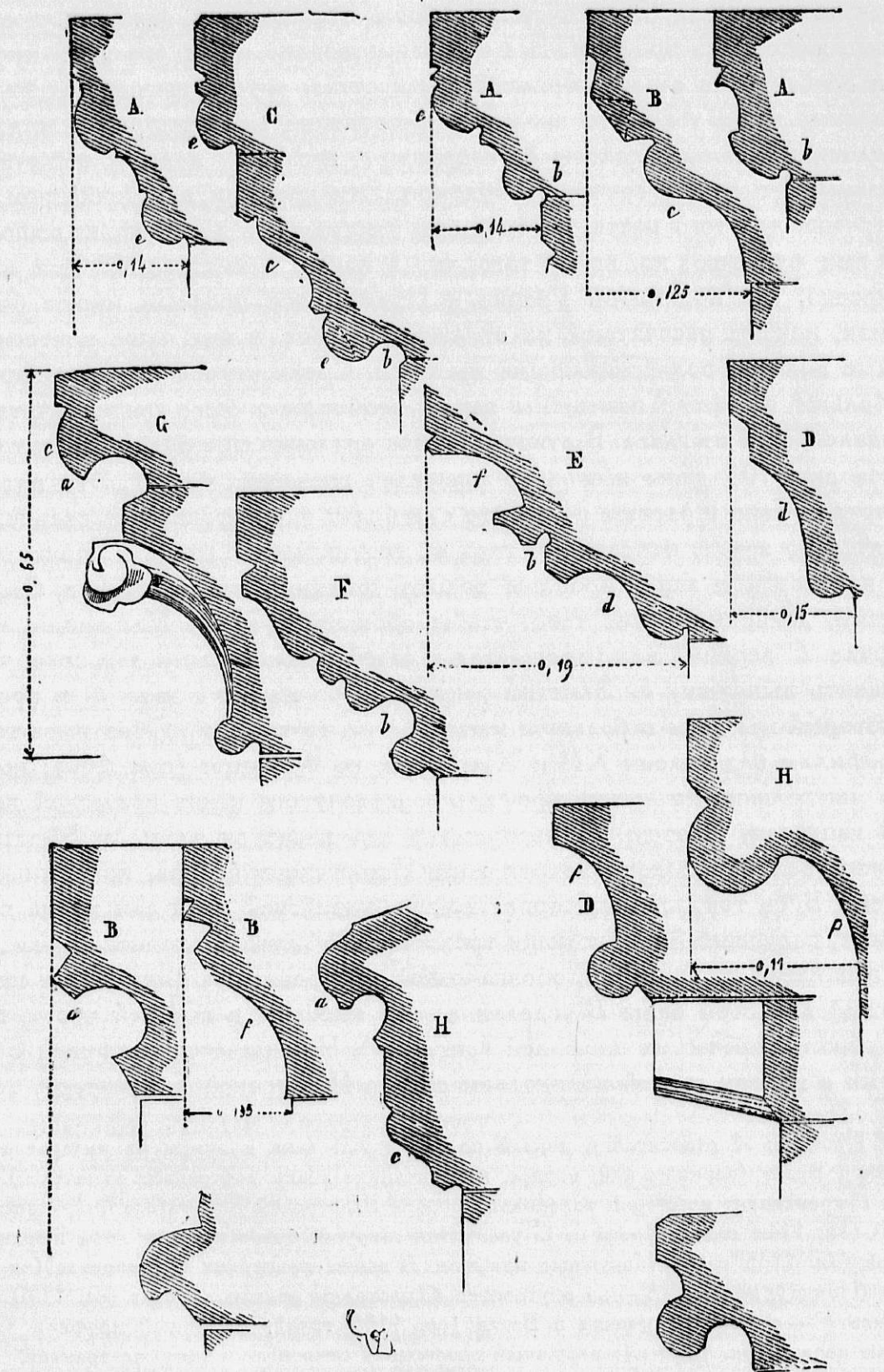


Рис. 104

то же стремление к контрастам, те же способы получения определенных эффектов светотени. То же внимательное отношение к функции, которую должен выполнять профиль. Все это заимствовано не от римского искусства, и особенно не от галло-римского искусства, опустившегося так низко в отношении всего того, что входит в выполнение архитектурных деталей*. Капельники *a*, темные полосы *b*, каблучки *c*, гуськи *d*, валы *e*, выкружки *f* напоминают контуры греческих обломов. Эти профили в законченном виде вычерчены для того места, которое они занимают, и в расчете на выполняемую ими функцию; но, ввиду того, что в нашем климате освещение не так прекрасно, как под небом Греции и Италии, эти профили имеют больше выемок, меньше рассчитаны на отраженный свет, в них чаще повторяются темные полосы, подчеркивающие выступы. Средневековые сооружения были больше, профили помещены выше, необходимо было также учитывать их удаленность от глаза. В отношении баз аналогия еще более поразительна.

На рис. 105 даны несколько профилей греческих баз**. Эти профили вычерчены явно в расчете на то, что они будут рассматриваться сверху. Они стелятся по земле, направляют глаз от вертикальной линии к горизонтальной плоскости и акцентированы только тонкими скоциями *a* и темными местами, дающими яркие тени, чтобы обрисовать валы. Мы видим, как в профиле *E* верхний вал уплощается в своей нижней части для того, чтобы устранить выкружку *b*. Заметим также контур нижнего вала *c* в профиле *G*, который мы даем в большем масштабе на чертеже *c'*. Обратимся теперь к профилям баз колонн XII и XIII веков во Франции (рис. 106); но сначала мы должны начертить профиль перевернутого эхина греческой дорической капители. Чертеж *A*, изображает вал капители храма в Метапонте. Нижний вал баз колонн вокруг хора Парижского собора, показанный на чертеже *B*, в точности повторяет контур дорической капители храма в Метапонте, полученный при помощи трехцентровой дуги. Сохранена даже двойная выкружка *a* капители, обозначенная *a'* в базе; она лишь более проста. Верхний вал этой базы *B* сделан слегка плоским в верхней части, как в большинстве греческих профилей (рис. 103). Что касается профилей *C* и *C'*, взятых с колонн старой колокольни собора Шартрской Богородицы, то они

* Профили *A* относятся к первой половине XII века и взяты из интерьера нефа церкви в Везле (карнизы или, вернее, выступающие абаксы внутренних капителей). Профили *B* происходят из старой колокольни собора Шартрской Богородицы (наружные профили) (ок. 1140 года). Профиль *C* увенчивал снаружи боковые нефы хора Парижского собора (ок. 1165 года). Наружные профили *D* взяты из церкви в Монреале (ок. 1180 года) (Ионна); профиль *E* — из внутренней балюстрады церкви в Везле (ок. 1190 года); профиль *F* — с паперти церкви в Везле (ок. 1135 года); наружный профиль *G* — из той же церкви (ок. 1235 г.); наружный профиль *H* относится к тому же времени.

** *A* — с антов храма Артемиды пропилеи в Элевсине; *B* — с антов пропилеи в Элевсине; *C* — из храма Бескрылой Победы в Афинах, *D* — из храма Аполлона в Бассах (Фигалия); *E* — из треугольного форума в Помпеях; *C* — отсюда же; *E* — из Помпей.

необычайно напоминают греческие профили *BE*, показанные на рис. 105. Профиль *G* взят у одной из баз колонн хора в церкви аббатства Везле*. Профили *E* цоколей также воспроизводят профиль *B* (рис. 105). Как и греки, эти светские художники XII века считали, что валы баз не должны быть начерчены одним поворотом циркуля; что они должны плотно прилегать к земле и быть обведены резкой тенью сильно акцентированной скоции. Мы дали на рис. 105, *C* профиль ионийской базы храма Бескрылой Победы; массивный вал этой базы каннелирован в горизонтальном направлении; то же повторяется в афинском святилище Пандрозы и в других ионийских зданиях времен Перикла. И вот мы встречаем тот же каннелированный вал в нескольких французских сооружениях XII века, преимущественно в южных провинциях. Рис. 107, *A* изображает профиль базы колонны ратуши в Сент-Антонэне (Тарн и Гаррона); верхний вал *a* этой базы каннелирован в горизонтальном направлении, и легко убедиться в том, что все обломы этой базы имеют ясно выраженную греческую физиономию. Профиль базы *B*, взятый из церкви в Дзоль (Шатроу), является также, подобно многим профилям в этой провинции, относящимся к XII веку, профилем греческой базы. Стволы колонн в Берри отесаны на круг и имеют горизонтальные бороздки, как это видно на чертеже *b*. Эти бороздки встречаются также и на стволах колонн эпохи Сассанидов и даже значительно позднее, как, например, в Альгамбре в Гренаде. Чтобы покончить с базами и колоннами, добавим здесь, что художники

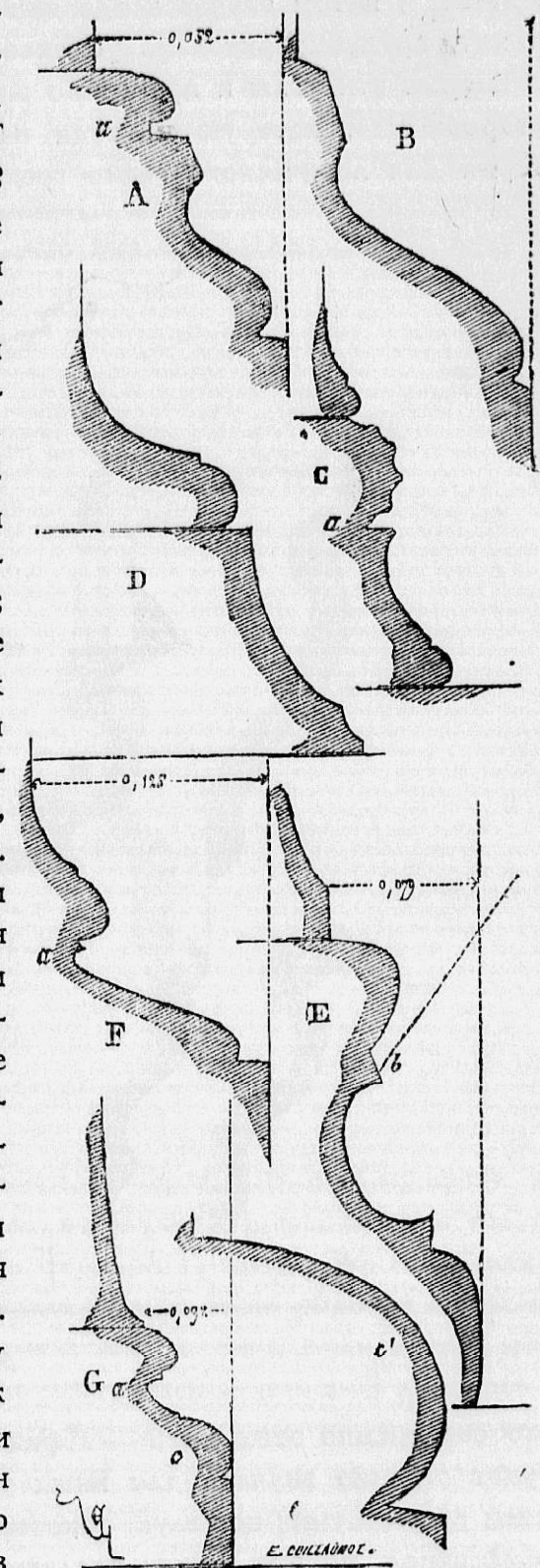


Рис. 105

* См. «Dictionnaire raisonné de l'Architecture française», статьи «Base» и «Griffe».

XII века, в том случае когда они ставили круглые валы на квадратный плинт, предусмотрительно усиливали выступающие углы «лапами», подпирающими эти углы и прекрасно вписывающимися в профиль; это — предосторожность, которую никогда не применяли римляне и которая характерна для логического гения греков, так же как и для нашего. Я знаю,

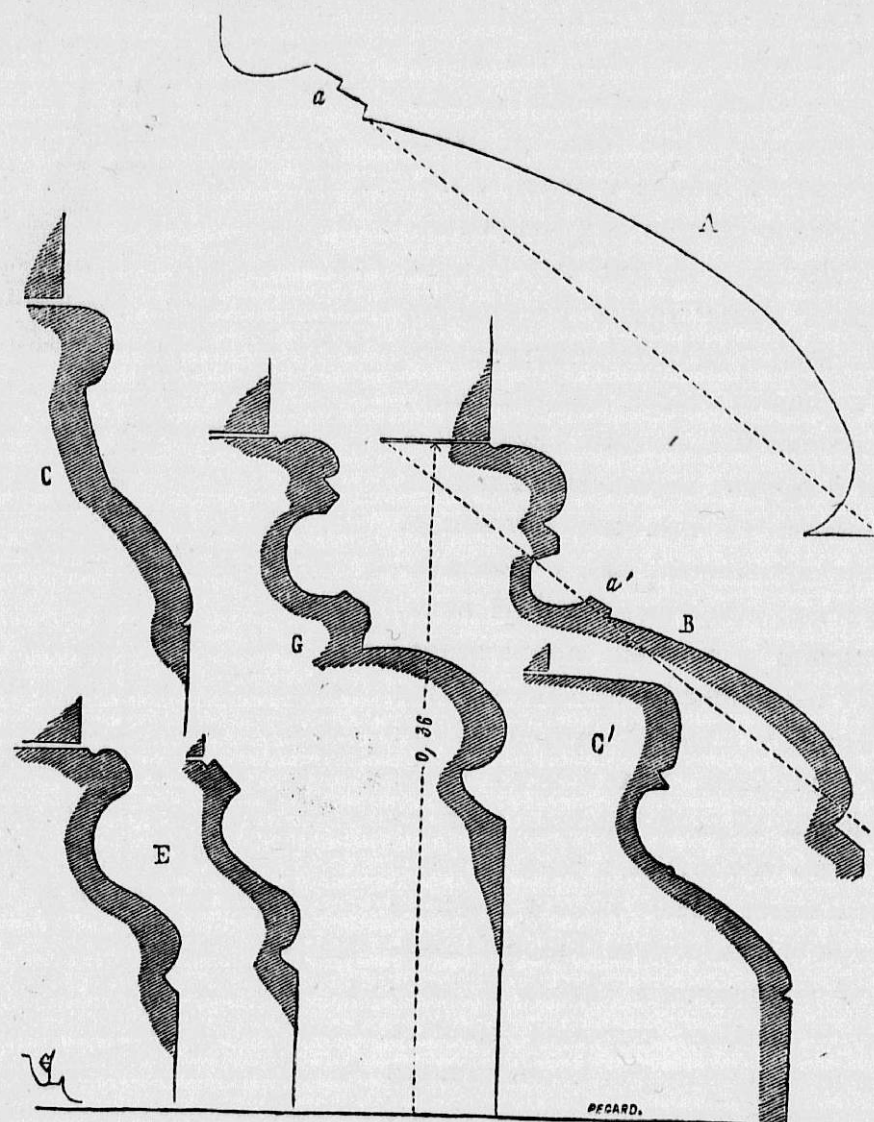


Рис. 106

что соединение этих имен — Афин с Сент Антонэном, Помпей с Деоль — будет странно звучать для иных ушей. Но что я могу поделать? Памятники существуют; пожалуй, некоторые могут обвинить меня в том, что я их осматривал, но это может сделать каждый. Нам могли бы сделать еще несколько аналогичных замечаний, но сходство между греческим искусством и французским искусством XII века не ограничивается только профилями: оно имеется и в скульптуре. Вот, например (рис. 108) капитель из зала капитула церкви в Везле (около 1160 года), стиль которой значительно

больше напоминает греческий, нежели римский и особенно нежели римский стиль, распространенный в Галлии*.

Если бы какой-нибудь ученик Школы изящных искусств нашел эту капитель в Македонии или на берегах Босфора, Академия, несомненно, заявила бы, что эта капитель весьма хороша; но ее вина в том, что она стоит на своем месте, в 180 километрах от Парижа, и поддерживает неразрушенные своды. Ее вина заключается в том, что она принадлежит XII веку и изваяна художником нашей страны.

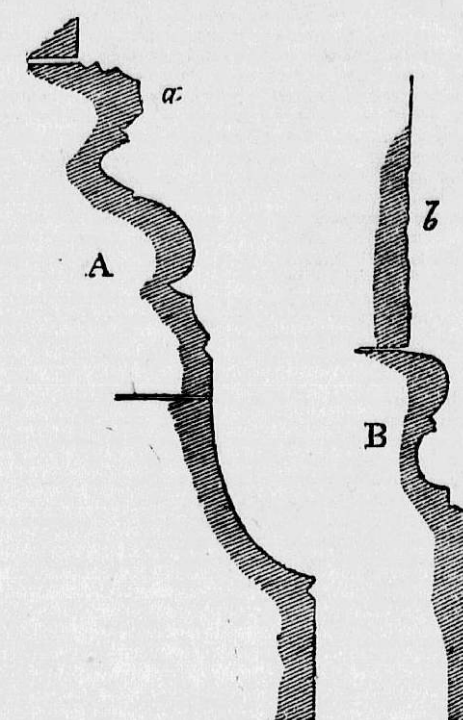


Рис. 107

Не подлежит сомнению, что художникам, начертавшим эти профили и выгесавшим капители в XII и XIII веках во Франции, неизвестны были архитектурные памятники Аттики, Ионии, Великой Греции и Малой Азии; они не были археологами, но они рассуждали; у них было родство с этими древними цивилизациями Ближнего Востока; они любили прекрасное, использовали традиции и шли вперед. Они расстались с римской конструкцией, которую трудно было приспособить к новым нравам; они стремились найти конструкцию, отвечающую их нуждам, их материалам, их социальному строю и, рассуждая, как рассуждали греки (ибо нет двух способов рас-

* Если читатель вернется к рис. 35 в беседе шестой, то он установит поразительное сходство, существующее между приведенной здесь скульптурой капители из Везле и скульптурой фриза Золотой двери в Иерусалиме. Если мы допустим, что этот фриз относится к эпохе Ирода Великого или даже к эпохе Адриана, то как в том, так и в другом случае он, несомненно, был выполнен греческими художниками.



Рис. 108

суждения), они пришли в выполнении деталей к результатам, аналогичным тем, которые достигнуты были античными греками. Даже допустив, что эта скульптура появилась под влиянием, занесенным с Востока, нужно, тем не менее, признать, что на Востоке можно найти всякого рода скульптуру и особенно много весьма посредственной римской скульптуры времен упадка; французские художники по крайней мере выбрали свои образцы и выбрали именно те, которые приближались к греческому пониманию. Но, как я уже говорил выше, французская архитектура с первых же лет XIII века расстается с этой воспринятой ею скульптурой и откровенно вводит местную флору; в этом она опять-таки близка к греческому методу; она не подражает модулям, образцам, она отправляется от того же принципа постоянного применения новых элементов.

В том состоянии сомнений и неуверенности, в которое впала архитектура нашего времени, когда ее окружают доктрины, одна неразумнее другой, необходимо вооружиться внимательной критикой, знать те принципы, в силу которых это искусство развилось среди цивилизаций, предшествовавших нашей. Из того, что вы прочли, можно вывести заключение, что между греческим и римским искусством нет, по существу, никакой связи; что если римская архитектура подходит для великого космополитического народа, каким были римляне, если она является подлинным выражением этой поразительной цивилизации, то она, однако, представляет собою не множество «архитектур художников», но единую архитектуру всемирной империи. Если греческая архитектура великолепна, если мы восхищаемся ею и претендуем на ее понимание, то мы не можем одновременно восторгаться римской архитектурой; желание применять ту и другую равносильно желанию одновременно признать строгие принципы и допускать равнодушие к принципам; это значит верить и не верить. Римское искусство должно было фатально дойти до разложения, потому что оно повсюду заимствовало формы, не стараясь приводить их в соответствие с принципами ее конструкции. Греческое искусство дало и будет давать, пока на земле существует человеческий род, новые элементы, потому что оно представляет собой не что иное, как правдивое приспособление форм к имеющимся средствам и нуждам. И мы, западные художники, благодаря логическому складу нашего ума, охотнее действуем подобно грекам, чем подобно римлянам, и если под влиянием одной из реакций, нередко случающихся в мировой истории, мы вновь подпали под власть римлян в области искусства, то мы в отношении искусства, подобно грекам, сохраняем в глубине души чувство художественной правды и готовы способствовать новому взлету искусства, как только руки последних в арваров отсохнут от прикосновения к истине.

ДЕСЯТАЯ БЕСЕДА

Об архитектуре в девятнадцатом веке. О методе

Нужно иметь смелость признать, что у нас, связанных множеством пред-
рассудков и рядом традиций, у нас, привыкших к путанице, отсутствуют
в архитектуре как идеи, так и принципы; и чем более воздвигаемые нами
здания перегружены деталями, чем они богаче, благодаря соединению в
них многочисленных элементов, тем сильнее сказывается в них забвение ве-
ликих принципов и отсутствие идей у архитекторов, участвовавших в их
строительстве.

Кабинеты наших архитекторов наполнены справочным материалом, кни-
гами, чертежами; но когда дело доходит до постройки самого ничтожного
здания, тогда, при всем обилии материальных ресурсов, мысль архитектора
упрямо отказывается извлечь что-либо новое из массы материалов, нако-
пленных без критической проверки. Всюду можно отметить достоинства, по-
знания, часто прекрасное выполнение, но редко можно найти идею, и еще
реже — соблюдение принципа. Наши сооружения производят впечатление
тел, лишенных души, остатков исчезнувшей цивилизации, языка, непонят-
ного даже для тех, кто им пользуется. Безотчетное уважение к некоторым
формам заменяет творческую идею, и наши архитекторы напоминают тех
добрых людей, которые надеются спасти себя чтением латинских молитв, но
которые не понимают смысла этих молитв и безбожно их коверкают. Есть ли
у них хоть вера, в крайнем случае могущая заменить понимание вещей?
В этом позволительно усомниться. Что же удивительного в том, что публика
остается равнодушной и холодной при виде произведений, лишенных идей,
часто бессмысленных, произведений, вся ценность которых выражается
лишь в сумме затраченных на них средств? «Это очень дорого — следова-
тельно, это должно быть красиво».

Неужели XIX веку суждено до самого его конца не иметь собственной

архитектуры? Неужели эта эпоха, настолько плодотворная открытиями, обна-
руживающая такую могучую жизнеспособность, оставит потомству одни
лишь подражания или ублюдочные произведения, бесхарактерные, не под-
дающиеся классификации? Является ли это бесплодие одним из неизбежных
последствий нашего социального строя? Зависит ли оно от влияния, ока-
зываемого дряхлой кастой на архитектурное образование, и должна ли во-
обще каста, молодая или старая, пользоваться такой властью в окружении
живых сил? Разумеется, нет. Почему же XIX век не имеет архитектуры?
Строят много и повсюду. В наших городах расходуются сотни миллионов,
а между тем, едва можно насчитать несколько попыток правдивого и прак-
тического применения тех значительных средств, которыми мы располагаем.

После революции прошлого столетия мы вступили в переходную ста-
дию: мы ищем, мы накапливаем массу материалов, мы исследуем прошлое, на-
ши ресурсы увеличились. Чего же нам нехватает для того, чтобы облечь в
плоть, чтобы придать самобытную внешность этому множеству разнород-
ных элементов? Не просто ли метода? В науках, как и в искусствах, отсут-
ствие метода, будь то при изучении или при попытке применить приобретен-
ные познания, вместе с ростом их богатства лишь увеличивает замешатель-
ство и путаницу; избыток создает затруднения. Однако всякое переходное
состояние должно иметь предел, стремиться к цели, которая начинает вид-
неться вдали лишь в тот день, когда, усталые от исканий, среди хаоса идей
и материалов всевозможного происхождения, мы начинаем извлекать из
этого беспорядка известные принципы, развивать их и применять при по-
мощи надежного метода. Вот эта-то работа и выпала на нашу долю, ее мы
и должны упорно выполнять, борясь с вредными элементами, поднимаю-
щимися во всяком переходном состоянии, как миазмы из вещества, в кото-
ром происходит брожение.

Среди всеобщего процветания, несмотря на наличие полных энергии
жизненных принципов, искусства больны, архитектура умирает; она умирает
от излишеств, которые позволяет себе в условиях изнуряющего режи-
ма. Чем больше накапливается познаний, тем больше требуется силы и пря-
моты суждения; чтобы использовать их плодотворно, тем более необходимо
прибегать к строгим принципам. Недуг, которым, повидимому, страдает
архитектура, — давнего происхождения; он не развился в один день, мы
видим, как он прогрессирует с XVI века до нашего времени, — с того мо-
мента, когда после весьма поверхностного изучения древней римской архи-
тектуры, некоторым внешним особенностям которой стремились подра-
жать, перестали прежде всего заботиться о сочетании формы с потребно-
стями и с конструктивными приемами. Однажды сбившись с истинного пути,
архитектура все больше и больше заходила в тупик. Пытаясь в начале сто-
летия восстановить античные формы, не стараясь уже при этом анализиро-
вать и развивать заложенные в них принципы, она ни на один день не от-

срочила своего падения. И тогда, лишенная света, который может дать только разум, она попробовала ухватиться за средние века, за Возрождение; пытаясь применить известные формы, не анализируя их, не обращаясь к их причинам, но видя лишь следствия, она превращалась в неогреческую, неороманскую, неоготическую, она искала вдохновения в фантазиях века Франциска I, в пышном стиле Людовика XIV, в упадочном направлении XVII века; она стала рабой моды до такой степени, что из недр Академии изящных искусств, на этой, как говорят, классической почве, вырастали проекты, являющие самое странное смешение стилей, мод, эпох и приемов, но лишенные малейшего признака самобытности. Дело в том, что самобытность возможна лишь в соединении с правдивостью, что самобытность — не что иное, как одна из форм, в которых проявляется правда; и, к счастью, эти формы неисчислимы. Поэтому-то, сколько бы за последнее время ни употреблялось усилий для соединения такого множества стилей и влияний, для удовлетворения всех минутных фантазий, одно поражает сильнее всего в наших новейших сооружениях — это монотонность.

В архитектуре имеется, если можно так выразиться, только два способа быть правдивым. Должно быть правдивым в отношении программы и в отношении конструктивных приемов. Быть правдивым в отношении программы — это значит точно и добросовестно выполнять условия, продиктованные теми или иными потребностями. Быть правдивым в отношении конструктивных приемов — это значит применять материалы, учитывая их качества и их свойства. То, что относят к вопросам чистого искусства, а именно симметрия, внешние формы, представляет собою лишь второстепенные условия рядом с этими господствующими принципами.

Индусы могли воздвигать каменные ступы, воспроизводящие укладку бревен в штабель, малоазийские греки, карийцы или ликийцы могли строить мраморные сооружения, изображающие деревянные срубы; египтяне могли строить из огромных каменных блоков храмы, формы которых явно взяты из тростниковых и глинобитных построек; все это — достойные уважения традиции первобытных искусств, традиции весьма поучительные, любопытные; но подражать им было бы смешно. Уже доряне и греки Аттики освобождаются от этих пеленок. Римляне откровенно строят бетонные сооружения, формы которых всецело выражают примененные ими способы конструкции и красота которых вытекает из этого правдивого выражения. Римляне — это зрелые люди, это уже не дети, они рассуждают. Наши предшественники в средние века идут по этому пути еще дальше; они даже не желают и бетонных сооружений — этих литых ульев; они хотят конструкций, в которых каждое усилие видно, в которых каждый конструктивный прием дает начало форме; они вводят принцип активных сопротивлений; они вносят равновесие в конструкцию; фактически их уже толкает гений нового времени, требующий, чтобы каждый индивидуум, как и каждый продукт или

каждый объект, выполнял определенную отведенную ему функцию, стремясь при этом к одной общей цели. Этот последовательный, логический труд человечества необходимо продолжать. Почему же мы оставляем его? Почему мы, французы XIX века, действуем так, как действовали египтяне (имея на то, конечно, значительно меньше оснований), и зачем нам воспроизводить формы архитектуры, принадлежащей иной цивилизации или сравнительно примитивному строю, пользуясь материалами, непригодными для воспроизведения этих форм? Какое теократическое учреждение принуждает нас оскорблять таким образом здравый смысл, отвергать явные успехи предшествующих столетий, гений современного общества?

XIX век, подобно всем историческим эпохам, богатым великими открытиями, благоприятствующим известному моральному и материальному прогрессу, в каком-то страстном порыве ринулся на путь исследования. Он вносит дух анализа в изучение наук, философии и истории. Он превращает археологию в нечто большее, чем умозрительная наука; он стремится извлечь из нее практические знания, может быть, великие уроки на будущее. Никогда аксиома, гласящая «самые юные старше всех», не могла быть применена с большим успехом, чем к современным поколениям. Уже при изучении явлений природы и философии методичность ума дала значительные результаты; но эта методичность ума еще не получила применения при археологических работах, касающихся искусства; собрали многочисленные материалы, но не сумели классифицировать открытия так, чтобы из них могли быть выведены практические заключения. А между тем, над этой грудой накопленных материалов открылись преждевременные дискуссии, потому что заранее не столковались относительно принципов.

Итак, важнее всего внести строгий метод в изучение искусств прошлого, и, по моему мнению, самое лучшее было бы придерживаться четырех правил Декарта, считавшего их достаточными: «Лишь бы, — говорил он, — я принял твердое и неуклонное решение ни разу не отступить от их соблюдения». «Первое, — добавляет он, — это никогда не принимать ничего за истину, пока я сам не убедился в этом, т. е. тщательно избегать поспешности и предубеждения и не охватывать в моем суждении ничего, кроме тех вещей, которые мой ум представляет себе настолько ясно и отчетливо, что у меня не остается никакого повода для сомнений.

«Второе — это раздробить каждую из исследуемых мною трудностей на возможно более мелкие частицы, потребные для более успешного их разрешения.

«Третье — это направлять по порядку мои мысли, начиная с самых простых предметов, наиболее легких для понимания, и затем постепенно подниматься, как бы по ступеням, до познания наиболее сложных, допустив существование известного порядка даже между теми, которые обычно не предшествуют одни другим.

«И последнее — это производить везде исчерпывающие подсчеты и всеобъемлющие обзоры, дающие мне уверенность в том, что я ничего не упустил».

По поводу занимающего нас предмета никогда не было сказано ничего более удачного и лучше к нему применимого. Стоит нам следовать этим правилам при изучении и практике искусства, и мы найдем архитектуру, подобающую нашей эпохе, или по крайней мере приготовим путь для тех, кто следует за нами, ибо искусство не создается в один день. Действительно, если мы внесем в изучение искусств прошлого дух внимательного исследования, достаточно глубокого, чтобы отличить ложное от истинного, чтобы извлечь из традиций первоначальные принципы, то мы прежде всего очистим это искусство от различных влияний, последовательно изменявших его образ, и в конце концов среди этих образов найдем те, которые лучше всего согласуются с непреложными принципами; мы тогда будем считать эти образы, или, если угодно, эти формы, наиболее приближающимися к истине. Мы сможем признать их за типы. Если мы хотим от археологии перейти к непосредственному применению того, что она предоставляет в наше распоряжение, то это первое очищение искусства необходимо, оно дает нам возможность отличать чисто спекулятивные знания от изучения, ставящего себе целью практический результат.

Так, я констатирую, например, что большинство малоазиатских сооружений, относящихся к глубокой древности, те, которые сохранились до сих пор, воспроизводят в камне формы, заимствованные из деревянных построек; я могу изучать эти сооружения в качестве воплощения весьма интересных традиций, но я не знаю, как бы я мог их использовать. Я вижу, как племя людей, перенесенных из лесистой местности в страну, бедную лесами, сохранило традицию своего первобытного искусства; я устанавливаю традицию, но я признаю в то же время, что традиция противоречит элементарным принципам архитектурного искусства. Точно так же, когда я осматриваю сооружения в Фивах, я нахожу самое странное противоречие между примененными формами и строительными приемами; я вижу, как людям удается сооружать из камня и при помощи средств невероятной мощности некие подобию хижин из тростника и грязи. Это крайне любопытно, это дает самые удивительные результаты, это может быть даже очень красивым, но я не нахожу здесь возможного применения в условиях такой цивилизации, как наша. Лишь вступив на землю, занятую предтечами западной цивилизации, мы встречаем народы, сумевшие согласовать формы с принципами. Греки первые ввели в архитектуру дух исследования, логику и рассуждение, стоящие выше традиции. Между греческими и индусскими зданиями лежит такое же расстояние, как то, которое отделяет Платона от Будды. Но, отвернувшись от Будды и преклоняясь перед Платоном, и именно потому, что я преклоняюсь перед ним, я не мог бы в XIX веке строить зда-

ния, подобные тем, которые строились в его окружении. Греки, ставя принципы выше форм и даже подчиняя формы принципам, указывают нам дорогу; и чем больше мы восторгаемся при виде того, что остатки афинского Акрополя являются живым выражением афинской цивилизации времен Перикла, тем меньше мы будем стремиться к подражанию формам этих обломков, поскольку наш общественный строй и наши гражданские или частные обычаи существенно отличаются от общественного строя и обычаев современников Сократа.

Следовательно, при изучении искусств прошлого надлежит совершенно отделять формы, в которых виден лишь отпечаток традиции, формы бессознательные, от форм, представляющих собой непосредственное выражение потребностей общественного строя, и только изучение последних может дать практические результаты, сказывающиеся не в подражании этим формам, но в понимании того, как нужно применять принципы.

Итак, применив при изучении различных искусств предшествующих веков первое правило Декарта, я ясно и отчетливо вижу, что нет никаких оснований воспроизводить в камне деревянную или глинобитную конструкцию, и что, следовательно, я должен устранить, как исходящее из ложного принципа, всякое искусство, которое, подчиняясь традициям, дает себя увлечь за пределы правды в отношении своего выражения. Я вижу далее, что я должен приложить все старания к внимательному выявлению тех способов, при помощи которых некоторые народы добились в своей архитектуре определенной формы, подчиняя ее своим нуждам, своим обычаям и имевшимся в их распоряжении материалам. При таком подходе к занятиям археологией можно извлечь из них большую пользу, ибо при их помощи перед нашими глазами проходит столько же разнообразных форм, сколько существовало цивилизаций и различных способов работы; они придают нашему уму гибкость и делают его способным применять не формы, которые мы видим, но принципы, которые создали эти формы; таким образом, изучение греческого искусства (если внести в него дух критики и исследования) уводит нас так же далеко от архитектурных форм этого народа, как далека от него наша современная цивилизация.

Переходя ко второму правилу, я исследую, однако, нет ли в этих образцах, которые я последовательно рассматриваю, непреложных правил, не зависящих ни от общественного строя, ни от применяемых материалов: и тогда я признаю, что гармония в пропорциях зиждется, действительно, на известных геометрических формулах, что я встречу применение тех же формул в искусствах, внешне весьма различных, как я это и установил в предыдущей беседе; что сходство потребностей, необходимость сопротивления тем же силам, желание создать известные зрительные эффекты вызывали на расстоянии веков у народов, не знавших друг друга, применение аналогичных профилей и построений. Доведя исследование до крайних преде-

лов возможного, все время действуя при помощи анализа, я устанавливаю, что поскольку люди везде одни и те же, постольку во всех продуктах их умственной деятельности, когда ею руководит истина, имеется тождество, благодаря которому некоторые художественные формы постоянно вновь возникают под рукой художника; и из того, что они возникают вновь, явствует, что они правдивы, ибо истина приводит к сходным результатам весьма различными путями. Кроме того, я устанавливаю, что эти сходные результаты могут обладать самой различной видимостью в зависимости от последовательности посылок, выводимых из различных условий. Поясню мою мысль.

Допустим, что у меня имеются крупные прочные материалы, а мне нужно построить здание, небольшое по сравнению с размерами материалов; простой здравый смысл говорит мне, что не следует терять времени на распиловку этих материалов на мелкие куски для постройки моего здания. Поэтому я воздвигаю столбы, вертикальные опоры, колонны, на которые я помещаю прогоны, балки, потолки. Но крупные материалы трудно добывать, перевозить, устанавливать или укладывать; я все же использую их для сквозной конструкции, для портика. Но за этим портиком я строю стену, например стену целлы. Для этого я доставляю на строительную площадку блоки незначительных размеров, я отесываю их и без труда укладываю одни на другие. Я воздвигаю сквозную конструкцию моего портика из больших камней, потому что таким образом я достигаю великолепных условий устойчивости, я избегаю действия распоров и сдвигов; но свою стену я строю из небольших камней, потому что это легче, быстрее и достаточно прочно. Между тем, эта стена прорезана дверью, в ней имеются углы; я возьму для устройства косяков этой двери большие камни и поставлю их вертикально у углов стены, чтобы поддержать и сделать более жесткими элементы зданий, построенные из мелких материалов. Я получу, таким образом, сооружение, построенное со строгим соблюдением простейших законов статики и в соответствии с условиями, диктуемыми и программой и природой материалов.

Программа меняется. Мне нужно теперь построить огромное здание из камней, размеры которых не превосходят размеров камней, только что мною употребленных. Требуется не только перекрыть пролеты архитравами длиной в 2—3 метра, поместить эти архитравы и перекрытия на высоте 6—8 метров, получить зал, площадью в 20—30 метров, но нужно перекрыть пространство в 10—15 метров, воздвигнуть ярусы галлерей, создать несколько перекрытых нефов, одним словом, построить большую церковь вместо греческого храма. Ясно, что я должен полностью изменить всю конструкцию, а между тем, я все же употребляю монолиты, даже горизонтальные перемычки; при помощи этих монолитов я придам жесткость, как это делали греки, конструкции из мелкой кладки; я смогу при помощи пучков этих монолитов поддержать огромные стены в их вертикальном положении;

я смогу оказать сопротивление давлению сводов, избежать действия, производимого осадкой.

Вместо каменных архитравов и деревянных потолков мне необходимо построить своды. Я постараюсь найти сводчатую конструкцию, наиболее приближающуюся к архитравному перекрытию, не с внешней стороны, но в отношении работы, т. е. дающую меньше распора, перенося все нагрузки на определенные, выбранные точки опоры; и, таким образом, продолжая рассуждение, применявшееся греческими архитекторами, пользуясь теми же способами, исходя из тех же принципов, я в конце концов получу совершенно иные внешние формы, потому что я должен был выполнить совершенно иную программу. Впрочем, ничто не мешает мне применить систему орнаментации и профилей, которую применили бы греки в зависимости от их места и назначения.

Я иду еще дальше: я заметил, что греки при постройке своих храмов стремились, так сказать, основательно подпереть свою постройку; я замечаю, что они применяли снаружи крупную кладку, а внутри мелкую; что они даже придавали своим угловым колоннам наклон к центру здания, а горизонтальным линиям — прогиб к середине в целях перенесения всех нагрузок к центру здания. Ввиду того что мне предстоит постройка огромного здания, я буду исходить из того же принципа; но так как средства, которыми я располагаю, весьма невелики по сравнению с размерами сооружения, то я смогу воспринять распор конструкции не при помощи выгибов и легкого наклона устоев, но используя контрфорсы, аркбутаны, используя систему наружных подпор.

Итак, внеся методичность в изучение частей сооружений, которые пройдут перед моими глазами, я благодаря этому приду к открытию, что тождественные принципы дают внешне весьма различные результаты, потому что условия, которым приходилось подчиняться, были различны, а между тем, чтобы получить эти различные результаты, человеческий гений, будучи единым, действовал одинаково и пришел к тому же выражению во многих деталях.

Третье правило разъясняет необходимость правдивой или вымышленной классификации, и в этом Декарт как будто предвидит природу тех знаний, которые должны послужить нам для создания архитектуры. Действительно, если занятия умозрительной археологией допускают только один вид классификации, а именно хронологическую, то иначе обстоит дело тогда, когда эти занятия имеют в виду практическую цель. Найденные образцы должны быть тогда расклассифицированы по их природе и по лежащим в их основе непреложным принципам. Тогда мы увидим, что существуют только три типа архитектуры: деревянная, бетонная, получившая такое успешное развитие у римлян, и архитектура каменной кладки, доведенная до совершенства греками. Вместе с бетонной архитектурой появляется свод и

всё, что он за собой влечет; вместе с архитектурой каменной кладки — архитектурное перекрытие, статика в ее простейшем выражении. Из этих двух последних разделов средневековье сумело создать соединение, в котором одновременно дает себя знать двойное влияние; и это соединение, именно в силу того, что оно стремилось примирить два принципа, противоположных или по крайней мере весьма чуждых один другому, дало жизнь новому принципу, неизвестному архитектурной древности, а именно принципу равновесия, принципу, который более чем когда-либо способен удовлетворить всем требованиям нашего современного социального строя.

Что касается четвертого правила, то оно лишь указывает на необходимость собрать возможно большее количество материалов для ознакомления с тем, что было сделано, и для использования приобретенного опыта; ибо весьма важно не терять времени в поисках решения уже разрешенных проблем, а всегда отправляться от уже достигнутого уровня. Но многообразие познаний служит камнем преткновения для архитектора в том случае, когда он не потрудился классифицировать собранные материалы, соблюдая методический порядок. Имеется, например, такая архитектура, как египетская, у которой формы не всегда согласованы с конструкцией. Этим не сказано, что такие формы не должны быть подвергнуты тщательному изучению, но, изучая их, полезно установить, что они больше подошли бы для конструкции из глины и дерева, облицованной штукатуркой, чем для конструкции, состоящей из камней крупной кладки. Существует еще и такого рода архитектура, как римская архитектура эпохи империи, главное достоинство и красота форм которой основаны на полной гармонии между конструкцией и внешним видом; но именно в силу того, что в этом заключается основное качество этой архитектуры, мы не могли бы применить эти формы в другой конструкции.

На основании большого количества материалов, собранных по этому методу, становится возможным выяснить, какие формы подходят к той или иной конструкции; мы уже не рискуем создать путаницу стилей, приемов и форм, делающую из большинства наших современных сооружений какое-то оскорбляющее вкус непонятное соединение. Одна школа, уставшая от более или менее точных имитаций различных архитектур, предшествовавших нашей эпохе, решила, что можно из всех архитектур, взяв отовсюду то, что кажется хорошим, составить новую архитектуру; это — опасная ошибка. «Макаронический» стиль не может стать новым стилем. Его применение доказывает в лучшем случае только ловкость, остроумие и неглубокие познания; в нем никогда не проявляется принцип или идея. Эти виды сочетаний, даже самых удачных, остаются одинокими, бесплодными произведениями, неспособными положить начало новой эре в искусстве. Продуктивны только простые принципы, и нужно заметить, что чем они проще, тем прекраснее и разнообразнее их продукты. Пусть наши читатели вспомнят, что мы

говорили в предыдущей беседе по поводу органического творчества природы и позвоночных животных. В основе строения такого пресмыкающегося, как уж, лежит, несомненно, весьма простой принцип! Между тем, сколько разнообразных видов от змеи до человека! Сколько следствий, всегда выведенных логически и путем ряда едва заметных переходов между этими двумя существами! Уложить горизонтально камень на двух вертикальных столбах, — что может быть проще? А между тем, сколько следствий сумели вывести греки из такого простого принципа! Когда римляне где-то позаимствовали или сами сумели найти принцип литого свода, улья, они исходили, несомненно, из простой идеи; однако до каких комбинаций они дошли, опираясь на эту примитивную концепцию? И когда французские архитекторы XII века добавили к этому принципу бетонного свода принцип упругости и равновесия, куда это их завело? Не достигли ли они в течение меньше чем полустолетия крайних пределов материальных возможностей?

Итак, вот три архитектуры, из которых две исходят из принципов, чуждых один другому, а третья добавляет новый принцип к двум первым. Они сумели найти формы, строго выведенные из принципов, и оставить определенные, характерные искусства.

И, рассмотрев вопрос с философской точки зрения, мы заметим, что греки, раздробленные на мелкие республики, выбрали род архитектуры, наиболее соответствовавший их социальному строю. Сравнительно немногочисленные, но считая себя выше остального человеческого рода, нетерпимые, возмнившие себя обществом избранных, увлеченные благородством и красотой форм, они естественно должны были отвергать в архитектуре все, что могло бы привести к ее вульгаризации. Для них величие заключалось не в обширности, не в размерах, но в выборе пропорций, в чистоте выполнения. Поэтому все их сооружения малы по сравнению с сооружениями их соседей, азиатских народов, и особенно с сооружениями императорского Рима.

Мы заметим далее, что римляне, движимые идеей иного социального порядка, противоположного идее греков, ассимилируя народы, привлекая их к себе, приглашая или принуждая их стать римлянами, со своей стороны, вводят новую архитектуру, наиболее соответствующую этому космополитическому духу. Они как бы воздвигают сооружения для всего человеческого рода и строят их при помощи приемов, которые первые попавшиеся рабочие могут применять в Кёльне с таким же успехом, как и в Карфагене.

Если греки и внесли кое-что в римскую архитектуру, то это было, как мы уже не раз говорили, убранство, но не принцип. Что же совершает позднее западный гений во Франции, в Париже, в этом центре европейского просвещения в XII веке? Он внедряет в выродившиеся традиции империи новый элемент. Он считается с возникающими усилиями, он применяет материалы в зависимости от их природы, и только в зависимости от их приро-

ды; он ищет законов уравнивания, которые должны заменить законы неподвижной устойчивости, единственные известные грекам и даже римлянам. Он обдумывает вопрос экономии материалов и повышения качества человеческого труда; он вносит в единство масс и композиции разнообразие деталей, вносит индивидуальность в правильный строй, подобно тому, как наряду с единством замысла допускает свободу способов выполнения. Движимый демоном нововведений, этот западный гений порывает со всеми традициями, он хочет покорить материю; вскоре он пытается найти мотивы для орнаментов, которыми он украшает свои здания, в растительности полей, любознательно им изучаемой. Из большого религиозного здания он создает энциклопедию, наглядно обучающую толпу. Наблюдатель, экспериментатор, он совершает в архитектуре то, что Роджер Бэкон пытался совершить в науках, — настоящую революцию. Каждое здание является для него ступенью, помогающей ему подняться до той цели, которую он видит вдали; постоянно поднимаясь, он вскоре достигает границ, определяемых материальными средствами, имеющимися в его распоряжении.

Что совершили бы эти архитекторы, если бы у них под руками были те материалы и способы, которыми владеем мы в настоящее время? И чего бы только мы не могли сделать, если бы, вместо того чтобы хвататься за все искусства, не исследуя их принципов, мы просто решили бы отправиться от той точки, которой они достигли, от принципов, которые они признали? Не нужно обманывать себя: в настоящее время в архитектуре мы подчиняемся авторитету древних, так же как школа в XIII веке подчинялась авторитету Аристотеля, не проверив и не зная его. Но что же говорил в 1267 году этот монах, Роджер Бэкон, по поводу слепо признаваемого авторитета учителя? Послушаем.

«Не более полувека тому назад Аристотель был заподозрен в безбожии и изгнан из школ. И вот теперь он возведен в степень верховного учителя. Какое у него звание? Говорят, что он ученый; пусть будет так, но он не знал всего. Он сделал то, что было возможно в его время, но он не достиг пределов мудрости... Но, говорит школа, нужно уважать древних. О! древние, без сомнения, достойны уважения, и нужно быть им благодарными за то, что они расчистили нам путь; но не следует забывать того, что древние были людьми, и что они не один раз ошибались; они даже совершали тем больше ошибок, чем они были древнее, ибо самые юные в действительности являются самыми старыми: новейшие поколения должны превосходить в отношении просвещения предшествующие поколения, ибо они наследуют все труды прошлых времен» *.

Можем ли мы сказать что-либо иное в наши дни школе, стремящейся заставить нас забыть все, чему научили нас средние века? Не говорит ли тот же Роджер Бэкон, этот монах XIII века, весьма достойный соратник

* «Compendium philosophiae», cap. I.

художников этого времени, в своем «Opus tertium» *, горячо восставая против схоластической рутины:

«Я называю экспериментальной наукой ту, которая пренебрегает аргументацией, ибо самые веские аргументы ничего не доказывают, если выводы не проверены опытом.

Экспериментальная наука не получает истину из рук высших наук; она сама является хозяйкой, а остальные науки ее служанками.

Действительно, она имеет право приказывать всем наукам, поскольку она одна удостоверяет и освящает их результаты.

Следовательно, экспериментальная наука является царицей наук и пределом всякого умозрения».

Далее читаем **: «При всяком исследовании следует применять возможно лучший метод. Этот метод состоит в изучении в надлежащем порядке частей науки, в помещении в первый ряд того, что действительно должно находиться в начале, более легкого перед более трудным, общего перед частным, простого перед сложным; нужно еще, ввиду кратковременности жизни, избрать для изучения наиболее полезные предметы, нужно, наконец, излагать науку со всей ясностью и точностью, без примеси сомнений и неясности. И вот, все это невозможно без опыта, ибо хотя у нас имеется много разнообразных способов познания, а именно авторитет, рассуждение и опыт, но авторитет не имеет цены, если в нем не отдаешь себе отчета; он ничего не объясняет, но лишь заставляет верить; он диктует уму, не просвещая его. Что касается рассуждения, то можно отличить софизм от доказательства, только проверив вывод на опыте и на практике».

Именно так рассуждали эти средневековые люди, авторы сооружений, которыми мы в настоящее время иногда восхищаемся, но которые мы так мало знаем. В этих строках Роджер Бэкон резюмирует принципы светской архитектурной школы, возникшей на основе последних традиций романского искусства. Метод, исследование, опыт, — ее система вся целиком заключается в этих трех словах.

Вернемся к правилам, преподанным Декартом: «Не принимать никакой вещи за истину, пока мы с полной очевидностью не убедимся, что она такова». Если это правило применимо к философии, то оно еще более применимо к такому искусству, как архитектура, опирающемуся на материальные или чисто математические законы. Правдиво, — когда большой зал, весьма длинный, весьма широкий и весьма высокий неф, должен быть освещен окнами больших размеров, чем те, которые были бы достаточны для комнаты; обратное — лживо. Правдиво, когда портик, поддерживае-

* Рукопись в Дуэ.

** Глава XIII.

мый аркадами или колоннами, создан для того, чтобы защищать гуляющих от дождя, солнца и ветра; следовательно, отношение высоты этого портика к его ширине должно быть таково, чтобы гуляющему обеспечивалась защита от этих атмосферных явлений; обратное — лживо. П р а в д и в о, когда дверь сделана для того, чтобы входить в здание или выходить из него; следовательно, ширина этой двери должна быть рассчитана в зависимости от большего или меньшего числа людей, которые будут одновременно входить или одновременно выходить; но как бы густа ни была толпа, высота каждого человека в этой толпе не превышает 2 метров, и даже предположив, что это будут копьеносцы, знаменосцы, что они будут нести балдахины или флаги, все же вместе с этими предметами они достигнут высоты не больше 4 или 5 метров; следовательно, придавать двери, шириной в 5 метров, 10 метров в высоту было бы абсурдом. П р а в д и в о, когда колонна представляет собой опору, а не украшение, как фриз и арабеска; следовательно, если колонны вам не нужны, то мне непонятно, для чего вы украшаете ими ваши фасады. П р а в д и в о, когда карниз предназначен для удаления дождевой воды с поверхности стены; следовательно, когда вы помещаете выступающий карниз в интерьере, я могу сказать, что в этом нет смысла. П р а в д и в о, когда лестница необходима для того, чтобы проникнуть в верхние этажи здания; когда эта лестница представляет собой не место пребывания, но проход, и если вы придадите ей значительность слишком большую по сравнению с теми помещениями, в которые она ведет, вы, может быть, создадите великолепную лестницу, но это, несомненно, будет бессмыслицей. П р а в д и в о, когда несущая часть соразмерна несомой части; но если вы построите каменную стену или каменные устои толщиной в 2—3 метра, чтобы нести междуэтажные перекрытия, которые легко может поддержать стена толщиной в 1 метр, то получится произведение, не поддающееся объяснению, не удовлетворяющее ни моих глаз, ни моего разума, и это будет лишь бесполезной тратой ценного материала. П р а в д и в о, когда своды подперты контрфорсами, какие бы формы вы ни придавали последним; но помещать выступающие пилястры, встроенные колонны, контрфорсы там, где вам не нужно противопоставить сопротивление распору, это значит лгать. Мне кажется излишним продолжать это сопоставление. Пользуясь этим простым способом рассуждения, который может применить каждый, даже не будучи сведущим в архитектуре, и просмотрев архитектурные стили, распространенные в древности, в средние века и в новейшие времена, легко будет дать этим различным стилям правильную оценку. Мы увидим, что греки (принимая во внимание их социальный строй и климат тех мест, где они строили) остались верными этим простейшим принципам, вытекающим из самого простого здравого смысла; что римляне от них часто отклонялись; что светские архитекторы французской школы XII и XIII веков им строго следовали, и что мы их более или менее

отстранили. Следовательно, можно классифицировать различные архитектуры и изучение созданных ими памятников согласно этому первому правилу, в основу которого положено правдивое выражение потребностей и требований конструкции. Так, маленький дом в Помпеях, городские ворота, фонтан или колодезь иногда будут иметь более высокую художественную ценность, нежели дворец. Умея, таким образом, отличать правдивое от лживого, мы придем после зрелого исследования к познанию разнообразных способов его выражения, применявшихся нашими предшественниками, ибо в архитектуре недостаточно быть правдивым, чтобы создать произведение, заслуживающее одобрения, — необходимо еще облечь правду в красивые или по крайней мере благопристойные формы, уметь придать ей ясность, уметь ее искусно выразить; а в искусствах, даже когда прибегают к помощи самого строгого логического рассуждения, часто остается что-то неясное, неприятное; одним словом, можно создать уродливое. Но если, с одной стороны, наиболее продуманные замыслы дают иной раз в архитектуре лишь отталкивающие произведения, то, с другой стороны, подлинная красота никогда не достигается без участия этих неизменных законов, основанных на разуме. Во всяком безусловно прекрасном произведении мы всегда найдем строго логический принцип.

Теперь, покончив с первым правилом, перейдем ко второму: «...раздробить каждую из трудностей, которые я буду исследовать, — говорит Декарт, — на возможно большее число частиц, потребное для лучшего их разрешения». Мы здесь пока еще остаемся на почве умозрительного исследования; это анализ, доведенный до крайних пределов. Действительно, рассматривая древние здания, мы видим цельные, законченные, сложные произведения. Для того чтобы понять их во всех их частях, мы принуждены совершить работу, обратную той, которой занимался автор. Он шел от первоначального замысла к окончательному виду, от программы и средств, которыми он располагал, к результату; нам же нужно от внешнего вида последовательно дойти до замысла и до знакомства с программой и средствами выполнения, так сказать, анатомизировать здание и установить более или менее совершенную связь, существующую между этим поразившим нас внешним видом и скрытыми средствами, причинами, определившими его формы. Эта последняя часть исследования, продолжительная, трудная, тяжелая, является лучшим упражнением для тех, кто хочет научиться создавать композиции, творить. Чтобы притти к синтезу, необходимо пройти через анализ. Чем сложнее цивилизация, тем глубже скрыты в памятниках, воздвигнутых ею, те пружины, которые двигали их замыслом, их сооружением и которые должны обеспечить их долговечность. Если анализ греческого храма можно сделать в течение нескольких дней, то иначе будет обстоять дело с римскими термами и тем более с одним из наших французских соборов; и ввиду того, что наша современная цивилизация весьма сложна, нельзя ограничи-

ваться изучением простейших античных произведений, хотя с них и хорошо начинать; мы должны последовательно перейти к анализу более сложных произведений и знать, как до нас некоторые архитекторы пришли к разрешению проблем, становящихся с каждым днем все более обширными, перегруженными деталями, полными препятствий, как они пришли к постройке зданий, обладающих, если можно так выразиться, более нежным и, главное, более сложным организмом.

Стремление ограничить исследование, способствующее воспитанию архитекторов, изучением нескольких памятников античной архитектуры, которые даже не дошли до нас целиком, или более или менее удачными подражаниями этим памятникам, — это плохой способ для создания того, чего от нас повсюду требуют, т. е. архитектуры XIX века. Целесообразнее отдавать себе отчет в этом ряде усилий, приведших к возникновению новых принципов и новых способов, и представлять себе весь человеческий труд в виде цепи, звенья которой скованы в логическом порядке.

Третье правило вводит нас в область применения средств, ибо дело идет о том, чтобы «направлять по порядку свои мысли, начиная с простейших предметов, наиболее доступных для понимания, и затем постепенно подниматься, как бы по ступеням, до познания наиболее сложных, допустив существование известного порядка даже между теми, которые обычно не предшествуют одни другим». Действительно, если путем анализа мы пришли от сложного к простому, от законченного произведения, от внешнего вида к средствам и побуждениям, создавшим этот внешний вид, то когда мы захотим, в свою очередь, создать композицию, нам будет легче действовать по порядку и начать с первопричины, чтобы затем постепенно прийти к следствиям. Первопричины, имеющие решающее значение в архитектуре, — это не что иное, как программа и материальные ресурсы. Программа представляет собой не более, как изложение потребностей. Что касается ресурсов, то они различны: они могут быть ограничены или обширны; каковы бы они ни были, необходимо их знать и принимать в расчет; требования одной и той же программы можно удовлетворить весьма различными способами, в зависимости от условий местности, материалов и средств, которыми располагают. Нас просят выстроить большие залы собраний на две тысячи человек в различных местностях. Но в А нас снабжают высококачественными материалами, в наше распоряжение предоставляют значительные суммы, у нас имеется камень твердой породы, мрамор и гранит. В месте В мы можем достать только кирпич и дерево, наши денежные средства минимальны. Отведем ли мы для того и другого зала одинаковую площадь? Разумеется, да, поскольку нам необходимо и в А и в В поместить две тысячи человек. Придадим ли мы им одинаковый внешний вид? Разумеется, нет, поскольку средства, которыми мы располагаем для В, далеко не те, какие имеются для А. Выполняя одну и ту же программу,

мы, следовательно, принуждены выбрать два весьма различных вида архитектуры; и если мы сделаем попытку создать из кирпича и елового дерева, при помощи штукатурки и окраски, подобие конструкции из камня или мрамора, то мы сделаем из искусства весьма печальное употребление. Выполнение программы и решение конструкции еще не создают произведения искусства; для этого необходимы формы. Не подлежит сомнению, что и программа и конструкция должны влиять на эти формы; но, в точности подчиняясь первой и сохраняя вторую, мы можем, однако, применить весьма разнообразные формы.

Какие же формы наиболее подходят в настоящее время для нашей цивилизации? Это, вероятно, наиболее гибкие, наиболее послушные, которые наиболее пригодны для бесконечных деталей нашего до крайности сложного существования? Где нам искать если не образцы, то по крайней мере прецеденты этих форм, поддающихся всем требованиям? Найдем ли мы их в греческой древности? Или же в римской древности? Вернее, в последней. Но как, например, исходить из римской архитектуры, применяя железо? Пожалуй, нам нужно обратиться к произведениям светской школы средних веков? Не предвидели ли эти мастера всех тех возможностей, которые представляют нам индустрия, механика, чрезвычайная легкость переброски на большие расстояния? И не имеется ли весьма большого сходства между библиотекой св. Женевьевы, построенной не так давно, и большим залом Парижского суда, сгоревшим в начале XVII века? Разве античное дополнение, внесенное в новый зал, добавило что-нибудь к достоинствам произведения? Не способствовало ли оно скорее нарушению его единства вследствие смешения одних чуждых элементов с другими и соединения форм, вытекающих из двух противоположных принципов?

Что же нам нужно делать после того, как программа выполнена и конструкция выбрана, чтобы, следуя в композиции третьему правилу Декарта, перейти от простого к сложному? Прежде всего — знать природу материалов, которые мы должны применить; во-вторых — придать этим материалам функцию и мощност, соответствующие объекту формы и выражающие наиболее точно и эту функцию и эту мощност; в-третьих — внести принцип единства и гармонии в это выражение, т. е. масштаб, систему пропорций, украшения, соответствующие назначению и имеющие смысл, но, кроме того, и разнообразие, подсказываемое разнообразной природой потребностей, которые нужно удовлетворить.

Что значит знать природу материалов, которые необходимо пустить в работу при постройке здания? Значит ли это знать, трескается ли данный камень от мороза или нет? оказывает ли он или не оказывает сопротивление такому-то давлению? Значит ли это знать, что кованое железо может подвергаться значительному растяжению и что чугун лишен упругости? Да, разумеется, но это далеко не все. Это значит, кроме того, знать, какого

эффекта можно добиться при употреблении этих материалов, соблюдая известные условия: камень, поставленный стоймя, монолит, имеет совершенно иное значение для глаза, нежели кладка камней рядами; облицовка большими плитами не производит того же впечатления, что облицовка тонкими каменными плитками. Арка, состоящая из клинчатых камней с отесанной наружной поверхностью, имеет совершенно иной вид, чем арка с выступающими камнями. Архитрав, выполненный каменной кладкой, не имеет мощного вида монолитной перемычки. При одинаковом сечении архивольта, состоящий из нескольких рядов клинчатых камней, уложенных один над другим, обладает иными качествами и порождает иные мысли, чем архивольт, высеченный по одному каменному ряду. Плотная пригнанная каменная кладка насухо, подобная каменным кладкам греков и римлян, подходит для форм, не допускающих кладки, между рядами которой имеется слой раствора. Три профилированных камня, окаймляющие дверной или оконный проем, в которые упирается оштукатуренная кладка, вызваны необходимостью и поэтому являются архитектурной формой, понятной и производящей хорошее впечатление; но косяк, высеченный по горизонтальным рядам, противоречит здравому смыслу и оскорбляет глаз. Точно так же каменная кладка, которая не совпадает с различными архитектурными частями и постели которой не расположены непосредственно под или над поясами, цоколями, обломами основания, разрушает впечатление, которое должна производить композиция. Придавать материалам функцию и мощност, соответствующие объекту, формы, наиболее точно выражающие и эту функцию и эту мощност, — это один из важнейших моментов композиции. Можно придать самой простой конструкции особый стиль, особое благородство при умении правильно употреблять материалы, учитывая их назначение. Так, простая кладка стены в перевязь становится средством художественного выражения. Колонна, столб, высеченные правильно, в зависимости от сопротивления материала, с учетом того, что они должны нести, непременно будут производить приятное впечатление. Капитель, которой приданы определенные контуры таким же способом, а именно с учетом того, что расположено над ней, и выполняемой ею функции, всегда будет иметь красивые формы. Напуск, в котором ясно видно его назначение, всегда будет давать больший эффект, чем определенные формы, скрывающие мощност, необходимую для этой архитектурной детали. Внести принципы единства и гармонии в выражение различных потребностей, указанных в программе, т. е. масштаб, систему пропорций и орнаментацию, соответствующую назначению и имеющую смысл, но, кроме того, являющую разнообразие, вызванное разнообразной природой потребностей, которые нужно удовлетворить, — в этом пункте архитектурной композиции архитектор может проявить все свои способности.

После того как выполнены условия программы, после того как выбрана

конструкция, после того как процессы работы были серьезно продуманы и разумно обоснованы, с тем чтобы их не преувеличить и не преуменьшить, придать каждому материалу надлежащую функцию, внешний вид или, если угодно, формы, подобающие его свойствам и его назначению, необходимо заняться исканиями и найти те принципы единства и гармонии, которые должны господствовать в каждом произведении искусства. Это — подводный камень, натываясь на который терпели крушение почти все архитекторы, начиная с XVI века: они либо жертвовали потребностями, рациональным применением материалов ради гармоничных, но необоснованных форм, либо не умели придать своим зданиям вид единства, единого замысла, хотя программа ими была выполнена и материал правильно применен. Но нужно сказать, что первый из этих недостатков с тех пор встречается особенно часто, и его меньше всего остерегаются. Архитектура конца XVII века, расхваленная свыше всякой меры и, в сущности, господствующая до сих пор в области искусства, дает нам самые преувеличенные образцы этой плачевной системы. Ни в одной стране, ни в одну эпоху не доводили, я бы сказал, фанатизма в отношении симметрии, в отношении того, что в то время называли композицией, до такой степени, как это происходило в царствование Людовика XIV. Это была мания короля, и каждый ей угождал; к тому же, он нашел человека, посредственного архитектора, тщеславного, узурпировавшего имя одного настоящего мастера. Этот человек потворствовал всем прихотям короля, угождал при всяком случае его вкусам к пышному однообразию, извлекая из этого выгоду для себя и подавляя таким образом последние остатки самобытности в нашей французской архитектуре *. Одним из самых разительных примеров этого отклонения от здравого смысла и тем самым от хорошего вкуса является замок Кланьи

* По этому поводу будет весьма кстати привести любопытный анекдот, передаваемый Сен Симоном. Он дает представление о том, в чем состоял вкус Людовика XIV в отношении архитектурных произведений:

«...Его (короля) весьма забавляли эти постройки; к тому же у него был хороший глазомер в отношении правильности пропорций, симметрии; но его вкус, как мы увидим позднее, не соответствовал этому. Едва этот замок (Трианон) поднялся над поверхностью земли, как король заметил недостаток в окне первого этажа фасада, которому придавали окончательную форму. Лувуа, грубый по природе и к тому же настолько избалованный, что с трудом переносил замечания своего господина, резко и решительно заспорил и утверждал, что окно хорошо. Король повернулся к нему спиной и отправился осматривать другие части здания.

На другой день он встретил Ленотра, хорошего архитектора, но прославившегося благодаря своему вкусу в садовом искусстве, которое он начал вводить во Франции и довел до высшего совершенства. Король спросил его, был ли он в Трианоне; он ответил, что не был. Король объяснил ему, что именно его неприятно поразило, и приказал ему отправиться туда. На другой день тот же вопрос — и тот же ответ; на следующий день то же самое; король прекрасно понял, что он боится подвергнуться опасности и найдя, что король был не прав, и порицая Лувуа. Он рассердился и приказал ему быть

(Clagny), построенный Ардуэн-Мансаром (этим посредственным архитектором, о котором мы только что говорили), замок, считавшийся в царствование Людовика XIV шедевром. Программа, бесспорно, прекрасна, планировка хороша; но сколько архитектор насиловал эту программу, чтобы облечь ее в симметрическую архитектуру! Так, большая галерея в правом крыле выявляет снаружи ту же композицию, что и левое крыло, в котором расположены только спальни и уборные. Окна, освещающие гардеробные со стороны двора, имеют полное сходство с теми, которые в заднем корпусе открываются на парадные комнаты. В фасаде часовни повторяется фасад ванной комнаты, расположенной симметрично с нею, и, в довершение ошибки, здание оранжереи в точности воспроизводит крыло, находящееся напротив, где помещаются только комнаты прислуги. Программа, бесспорно, выполнена, но с какими странными уступками симметрии, тому, что в то время называли величием композиции! Во втором этаже мы видим еще более корябые недостатки, и монументальная архитектура вносит тесноту во все службы. Лестницы, скрытые в массе, малы, темны и неудобны, большой зал центрального здания совершенно прерывает прямое сообщение между двумя флигелями; перегородки попадают против окон, пилястры встречаются против пролетов. Я взял этот замок, но большинство

на другой день в Трианоне, когда он туда придет и где по его приказанию будет и Лувуа. Отступить не было никакой возможности.

Король застал их обоих на другой день в Трианоне. Заговорили об окне. Лувуа принялся спорить; Ленотр не говорил ни слова. Наконец король приказал ему выверить, промерить и сказать затем, что он нашел. В то время как он работал, Лувуа, в ярости от этой проверки, громко ворчал и злобно настаивал на том, что это окно во всем подобно остальным. Король молчал и ждал; но он страдал. Когда все было тщательно проверено, он спросил Ленотра, как обстоит дело; и вот Ленотр начинает что-то бормотать. Король разгневался и велел ему говорить отчетливее. Тогда Ленотр сознался, что король был прав, и сказал, что именно он нашел неправильного. Не успел он кончить, как король, повернувшись к Лувуа, сказал ему, что его упрямство невыносимо, и не будь он сам упрям, все было бы выстроено вкривь и вкось и пришлось бы все снести тотчас же по окончании постройки. Одним словом, он ему сильно намылил голову.

Лувуа, оскорбленный этой выходкой и тем, что придворные, рабочие и лакеи были ее свидетелями, вернулся домой разъяренный. Он застал там Сен Пуанжа, Вилласерфа, кавалера де Ножан, обоих Тилладе и еще нескольких верных друзей, которые были весьма встревожены, видя его в таком состоянии. «Конечно, — говорит он им, — плохо мое дело с королем; после того как он со мной так обошелся из-за какого-то окна, у меня осталось одно средство — это война, которая отвлечет его от этих построек и сделает меня необходимым; так... он ее получит». Действительно, через несколько месяцев он сдержал слово и, против воли короля и других держав, сделал войну всеобщей. Она разорила Францию и не расширила ее границ, несмотря на успехи ее оружия, и наоборот, привела к позорным событиям».

Я охотно соглашусь с тем, что у Сен Симона злой язык и что он не любит Людовика XIV, что не это окно было первопричиной войны, кончившейся Рисвикским миром; но тем не менее, по существу, этот анекдот похож на правду.

княжеских резиденций того времени не лучше; повсюду между внутренним расположением, диктуемым потребностями, и наружной архитектурой существует полное разногласие. Ни греки, ни римляне, на которых нам указывают, как на великолепных художников, ни средневековые люди, конечно, не поступали таким образом. Об этом свидетельствуют античные виллы и французские замки до XVI века. Впечатление единства в произведениях архитектуры, начиная с XVI века, достигалось только путем насилия над программами и конструктивными приемами; но если иной раз и пытались освободиться от слепой тирании симметрии, то вскоре впадали в какое-то презрение к форме, заменяя, таким образом, абсолютные и неразумные правила отсутствием всяких правил; ибо если не доставало принципов для того, чтобы избавить искусство от этой тирании, то они отсутствовали и тогда, когда дело касалось создания чего-либо нового; те, кто не умеют защитить себя от власти, захваченной без всякого основания, неспособны и к самоуправлению. Поэтому единство в новой архитектуре представляет собой не что иное, как однообразие; желая избежать последнего, не могли притти ни к чему, кроме беспорядка. А между тем, — я это повторяю, — древние мастера, так же как и средневековые, подчиняли свои произведения принципам единства, никогда не впадая в однообразие. Каждое сооружение, как бы мало оно ни отличалось от других в отношении программы и способов конструкции, имеет особую, присущую ему физиономию, хотя при ближайшем рассмотрении его как в целом, так и в его мельчайших деталях, мы замечаем, что оно относится к такому-то периоду искусства. Даже если бы в результате археологических изысканий мы получили одну лишь возможность дотронуться пальцем до логических форм, принадлежавших каждому архитектурному стилю прошлого, от греческой античности до эпохи Возрождения, и то эти изыскания сослужили бы нам большую службу в наши дни, когда мы соединяем формы, чуждые одна другой, в зависимости от моды или каприза данного момента.

Итак, «этот принцип единства и гармонии в выражении различных потребностей, указанных в программе» не есть ни симметрия, ни однообразие, ни еще менее — неудобоваримая смесь различных стилей и форм, в которых невозможно разобраться даже тогда, когда эта смесь сделана искусно; это прежде всего — строгое соблюдение масштаба. Что же такое масштаб? Это — отношение всего целого к единице. Греки принимали за масштаб не абсолютную единицу, но относительную единицу, так называемый модуль; это обнаруживается при изучении их храмов, ибо несомненно, что в своих жилых домах греки соотносились с абсолютным масштабом, каковым является человеческое тело. Но масштаб, даже будучи относительным, именно в силу того, что он является модулем, т. е. единицей измерения, устанавливал в каждом сооружении гармоничные отношения между

частями и целым *. Большой греческий храм — это маленький храм, рассматриваемый через увеличительное стекло. Между частями и целым, как в малом, так и в большом, существуют те же гармонические отношения; и это было вполне логично, поскольку ордер сам по себе составлял сооружение. Римляне, которым приходилось выполнять значительно более обширные и сложные программы, чем греческие, уже вводят в своих сооружениях абсолютный масштаб, т. е. неизменную единицу, но, вместо того чтобы взять за эту неизменную единицу человеческое тело, они принимают за отправную точку ордер. В их больших сооружениях всегда имеется маленький ордер, служащий масштабом и дающий понятие о действительных размерах целого. Часто, как, например, в экстерьере терм Диоклетиана в Риме, этот маленький ордер, действительно, не имеет иной функции, кроме как служить масштабом при оценке величины масс. Ниши со статуями, в изобилии прорезанные в наружных и внутренних стенах их сооружений, представляют собою не только простые украшения, — применение этой детали говорит, кроме того, о стремлении к абсолютному масштабу, который должен указывать на истинные размеры здания.

Для византийских архитекторов колонна становится масштабом независимо от величины здания; колонна почти точно сохраняет определенные, принятые размеры и служит, таким образом, отправной точкой для обычного сравнения при оценке объема конструкций и значения пустот. Для средневековых французских архитекторов единственным масштабом служило человеческое тело; все части здания соразмерны с его ростом, как это, впрочем, было в достаточной мере подчеркнуто мной в другом месте **; и из этого принципа неизбежно вытекало единство целого; он, кроме того, отличается тем преимуществом, что указывает глазу истинные размеры здания, поскольку отправной точкой при сравнении является сам человек.

Если мы, соблюдая принцип масштаба человеческого тела, введем систему геометрических пропорций, как это, очевидно, делали архитекторы древности и средневековья ***, то мы при этом соединим два элемента композиции, принуждающие нас остаться правдивыми в выражении размера и установить гармонические отношения между всеми частями. Это — шаг вперед по сравнению с системой греков, применявших только модуль, а не постоянный масштаб. Зачем же нам лишать себя этого ресурса, которым мы обязаны гению средневековых художников?

* По этому поводу я позволю себе сослаться на статью „Échelle“ в „Dictionnaire raisonné de l'Architecture Française“, в которой я счел необходимым провести параллель между античной системой и системой средневековых мастеров.

** См. статью Лассю (Lassus) в „Annales archéologiques“, t. II («De l'Art et l'Archéologie»), а также цитированную выше статью в „Dictionnaire raisonné de l'Architecture française“.

*** См. предыдущую беседу.

Орнаментация, занимающая весьма важное место в архитектурной композиции, появлялась в эпоху расцвета античного искусства не иначе, как в виде украшения уже окончательно сформированного тела. Древние применяли два вида орнаментации. Один из них — сохранение в нетронутom виде примененных форм и покрытие их подобием более или менее богатой вышивки; это система, принятая у египтян, у которых орнаментация в собственном смысле слова (за исключением статуарной скульптуры) не имеет силуэта, рельефа, но ограничивается тем, что одевает геометрические формы как бы вышитой тканью, как бы тисненым узором. Другой вид орнаментации, наоборот, так сказать, не зависит от архитектурных форм; он прикрепляется к этим формам или накладывается на них, но при этом изменяет их своим рельефом, своими особыми очертаниями. Это уже не вышивка, гладко облегающая архитектурные формы: это цветы, листья, рельефные орнаменты, композиции, заимствованные из растительного и животного царства. Греки, многое перенявшие от египтян и от азиатских народов, у которых украшения играли лишь роль вышивки, сначала вдохновлялись этими образцами; но их столь безошибочное суждение в области искусства скоро подсказало им, что этот вид орнаментации, как бы он ни был подчинен формам, все же стремится их изменить, нарушить их характер; поэтому они вскоре расстались с этим способом и начали применять скульптурный орнамент лишь в виде аксессуара, присоединенного к форме, независимого от нее и позволяющего угадывать ее во всей ее чистоте. И с какой необычайной умеренностью они пользуются скульптурным орнаментом! Это ряды перлов, иоников, водяных листьев, идущие в горизонтальном направлении на некоторых частях карниза, иногда это накладные украшения из металла, барельефы, включенные в жесткие архитектурные формы; и создавая позднее, например, коринфскую капитель, они покрывают корзину стебельками аканфа, дягиля или укропа. Такая система накладных орнаментов была подходящей для пышного вкуса римлян; они довели ее до крайности, до скрытия форм под обилием ветвей, гирлянд, арабесок, символических атрибутов. Византийские архитекторы выбирают компромисс между обеими системами, но явно питают склонность к орнаментации, облекающей формы, не искажая их; в их произведениях сильно чувствуется азиатское влияние; принцип вышивки снова получает еще большее преобладание в так называемой арабской архитектуре. Мы видим, что во Франции с ним расстаются к концу XII века. Тогда скульптурный орнамент накладывается на архитектуру, будучи как бы прибит к ней гвоздями, и он целиком заимствован из местной флоры. Впрочем, он никогда не искажает форм, но, наоборот, способствует их развитию; в этом легко убедиться, осмотрев капители внутренних столбов в Парижском соборе. Ни в одной архитектуре, включая греческую, орнамент, нанесенный на формы, не был теснее связан с ними; отнюдь их не искажая, он энергично приходит им на помощь.

Стремиться примирить в архитектурной композиции обе только что описанные нами системы, т. е. украсить формы вышивкой в одной части и наложить на нее украшения в другой, это значит грешить против единства, это значит создать условия, при которых эти системы вредят одна другой.

Последнее, что советует Декарт, — это «произвести повсюду исчерпывающие подсчеты и всеобъемлющие обзоры, дающие мне уверенность в том, что я ничего не пропустил». Это правило применимо при изучении, но еще более при архитектурной композиции, ибо особенно полезно производить эти «всеобъемлющие обзоры» по отношению к выполнению программы, к удовлетворению всех требований, к использованию всех предоставленных средств. Если вы сумели расположить надлежащим образом служебные помещения в здании или в жилом доме, придать этим помещениям тот вид, которого они требуют, то этого еще недостаточно. Между частями необходима связь; чтобы в этом соединении различных служб господствовала единая мысль, необходимо правильное использование материалов в работе, соответственно их свойствам; чтобы не было излишней мощности или чрезмерной легкости; чтобы эти материалы в работе говорили о своей функции посредством той формы, которую вы им придадите; чтобы камень действительно имел вид камня, железо — вид железа, дерево — вид дерева; чтобы эти материалы, принимая формы, подобающие их природе, были согласованы между собой. Это было легко для римлян, когда они строили только из бетона и кирпича с мраморной облицовкой; это весьма трудно для нас, поскольку нам приходится употреблять материалы, обладающие различными, даже противоположными, свойствами, которым нужно придать вид, соответствующий их разнородным качествам. «Исчерпывающие подсчеты» того, что было сделано до нас, в особенности средневековыми художниками, полезны, если мы хотим идти вперед и не создавать произведений, стоящих ниже произведений наших предшественников; ибо — я это повторяю — эти люди как будто уже предчувствовали те возможности, которые предоставляет нам наша эпоха. В произведениях наших французских архитекторов средневековой светской школы в первоначальный период ее развития имеется настолько полное слияние, настолько тесная связь между потребностями, средствами и формами; в них можно найти столько возможностей, помогающих разрешить многочисленные трудности, неотделимые от сложных программ, выдвигаемых нашей цивилизацией, что едва ли могли мы найти где-нибудь прецедент, более подходящий для облегчения задачи, выпавшей на нашу долю. Стараться в наши дни найти в хорошей древнегреческой архитектуре, и даже в римской архитектуре, что-либо иное, кроме великого урока, объясняющего несколько весьма простых принципов, примененных с неумолимой логикой; стараться копировать, подражать или даже вдохновляться формами, полученными в результате выражения этих принципов, это значит добровольно окунуться в противо-

речия, становящиеся все более и более резкими по мере того, как усложняются наши программы и увеличиваются наши возможности. В XVIII веке все были настолько увлечены римской архитектурой, что каждый готов был переносить все неудобства, какие только можно себе вообразить, лишь бы остаться римлянином. Чтобы не стеснять римского искусства и предоставить ему свободу развития, самым добросовестным образом стесняли себя самих. Как бы необдуманно ни было это увлечение и как бы посредственными были его результаты, это все же была вера, и мы должны относиться к ней с уважением; но нужно сознаться, что в нас больше скептицизма в отношении искусства, чем в современниках Людовика XIV, и никто сейчас не верит в греческую и римскую архитектуру настолько, чтобы пожертвовать ради нее малейшей частичкой своего комфорта и самым незначительным из жизненных удобств. В таком случае, какое отношение имеют к нам эти несчетное количество раз скопированные, и к тому же плохо скопированные, античные формы? Что нам за дело до них? Нас, художников, они стесняют: в них нет гибкости, которой требуют современные программы; они стоят весьма дорого; они чрезвычайно мало интересуют публику; в некоторых современных композициях они имеют весьма странный вид; одним из их недостатков является постоянное их несоответствие нашим привычкам и нашим строительным приемам. Зачем же это настойчивое желание их сохранить или, вернее, применять их так некстати? Кому мы хотим угодить, тратя огромные суммы на воспроизведение форм, существование которых не оправдывается здравым смыслом? Публике? Она их не понимает и не интересуется ими. Двадцати лицам в Париже? Это, пожалуй, слишком дорогое удовольствие. Может быть, в этом сказывается уважение к искусству? Но к какому искусству? К искусству фальсифицированному, искаженному, низведенному до роли языка, которого никто не понимает и который уже не подчиняется своим собственным правилам? Я допускаю, что из уважения к искусству, ради сохранения миру образца вечной красоты, оригинал которого искален, разрушен, можно со всяческой заботой воздвигнуть в Париже, на Монмартре, двойник Парфенона из мрамора, построенный так, как построен Парфенон; это имеет музейный интерес, это увековеченный подлинник. Но насаживать греческие дорийские колонны во втором этаже железнодорожного вокзала, где они встроены между римскими аркадами и все это залито известью или гипсом и выстроено из местного известняка с поясами из тесаного камня... поистине, где разумное основание, польза, смысл, цель этого странного решения? Не проявляется ли здесь скорее презрение к искусству, чем уважение к нему? Кому бы понравилось, если бы стихи Гомера были выгравированы на стенах пакгауза?

У нас будет архитектура только с того дня, когда мы решим быть последовательными, ценить произведения прошлого по их относительному значению и «делать повсюду исчерпывающие подсчеты и всеобъемлющие об-

зоры, дающие нам уверенность в том, что мы ничего не забыли», с того дня, когда мы запасемся добрыми и вескими доводами против фантазий любителей, ибо разум в конце концов всегда восторжествует.

Рассмотрим же основательно наши приемы, обычные формы нашей архитектуры; сравним их с приемами, с формами античной архитектуры и посмотрим, не сбились ли мы с пути, не нужно ли всё переделать, чтобы найти эту архитектуру нашей эпохи, которой так громко требуют именно те, кто отнимает у нас единственные средства, необходимые для того, чтобы положить ей начало.

Я оставляю в стороне греческую архитектуру, от которой, правда, можно взять тут или там несколько кусочков, чтобы присоединить их без причины к нашим новым зданиям, не имеющим ничего общего с греческими; я обращаюсь к архитектуре Римской империи—единственной, оказавшей серьезное влияние на композицию наших сооружений, начиная с XVII века, и единственной, могущей в известных случаях дать нам практические примеры. Когда я занимаюсь анализом такого римского сооружения, как Колизей, как термы, дворцы, театры, меня прежде всего поражает мощная логическая конструкция, скомбинированная людьми, обладающими глубоким опытом. В чем же заключается эта конструкция? Это массы щебня с раствором, образующие совершенно однородный бетон, подпертые, или иногда, как, например, в Колизее, опертые на конструкцию из тесаного камня, уложенного рядами. В этом случае конструкция из каменной кладки служит оболочкой, а часто — опорой главной конструкции, настоящему телу здания. Но если конструкция из щебня, кирпича или бутового камня крепко спаяна великолепным раствором, то, с другой стороны, между тесаными камнями облицовки нет ни одной капли извести. Следовательно, в римской постройке имеется два ясно различимых конструктивных приема: один ведет свое происхождение от глинобитной постройки, представляющей собой как бы ряд пещер, вырытых в массе туфа; другой, служащий для изготовления оболочки этого тела, состоящего из ячеек, берет начало от каменной конструкции этрусков и греков. Как ни мало понимали римляне в искусстве, они все же никогда не смешивали этих двух систем: они их ставили рядом, они их соединяли, но сохраняли в каждой присущие ей характерные черты. Колизей представляет собой не что иное, как бетонную ячеистую конструкцию из щебня с раствором, поддерживаемую, окруженную и облицованную кладкой из тесаного камня, уложенного насухо, без всякого следа раствора. Эти каменные опоры и оболочка принимают формы, вполне подобающие тесаному камню, так же как бетонная конструкция обуславливает формы, свойственные сооружению, выполненному в формах. Эта смешанная система применялась не везде. Часто, как, например, в термах Диоклетиана и Антонина Каракаллы, как в базилике Константина в Риме, вся масса состоит из бетона и лишь покрыта оболочкой из кирпича; это цель-

ный блок с различными выемками, который архитектор покрыл (совершенно не считаясь с конструкцией) мраморными плитами, цветной штукатуркой, мозаикой. Если в ней и имеются твердые, тесаные элементы, указывающие на структуру и реально участвующие в конструкции, то это монолитные гранитные и мраморные колонны, мраморные антаблементы, глубоко вделанные под пятами сводов, которые как бы придают прочность и, действительно, придают некоторую жесткость этим грубым и пассивным массам бетона. Но если римляне придавали устою из бетона в большом сводчатом зале сечение в 8 кв. метров, если они придавали ему еще больше жесткости, еще больше усиливали этот устой при помощи гранитной колонны, прислоненной к нему, то они никогда не были бы настолько безрассудны, чтобы придать такое же сечение этому устою, если бы он был сооружен из тесаного камня, и они не добавили бы к этому устою из тесаного камня монолитной колонны из гранита, чтобы его укрепить, поскольку он состоял бы из рядов камня, уложенных насухо, и поэтому ему не угрожала бы никакая осадка. Римляне, в распоряжении которых были все финансовые средства известного в то время мира, никогда не делают лишних расходов, никогда не тратят напрасно материалов и с честью используют те, которые они выбирают.

Строя базилику с деревянным перекрытием, они поставят монолитные колонны из гранита на мраморных базах, они поместят на эти колонны капители и архитравы из мрамора; но они не будут тратить ни времени, ни денег на то, чтобы построить на этой нижней сквозной конструкции стену из тесаного камня; возводя над архитравами разгрузные арки из кирпича, они воздвигнут стену из бутового камня или кирпича, с тем чтобы покрыть ее с внутренней и с наружной стороны, либо мраморными плитами, либо штукатуркой. Если бы у них не было ни мрамора, ни твердого камня, они приняли бы иной план, или построили бы базилику без боковых нефов, или же вместо колонн поставили бы устои из кирпича или бутового камня с квадратным сечением и завершили бы их арками, также из кирпича.

Нужно признать, что основная ценность римской архитектуры заключается в этом рациональном применении материалов; в ней всегда видна мощь и мудрость, и если ее руины величественны, то тем глубоким впечатлением, которое они производят, они обязаны как уму, так и величию строителей.

XVI век развертывает прелестные фантазии (нельзя этого отрицать); архитектура Людовика XIV не лишена ни величия, ни благородства, но не к этому искусству и не к его образам нам нужно прибегнуть, чтобы создать архитектуру XIX века. Чтобы создать в искусстве что-то новое, необходимо прежде всего обратиться к принципам, классифицировать произведения прошлого по строгому методу для определения относительной ценности каждого из них; нужно, следовательно, знать, и хорошо знать, эти произведения

прошлого, изучать их беспристрастно и без предубеждений; отбросить раз и навсегда предрассудки школ, разрушающие у нас искусство в интересах касты, старающейся удержать в своих руках господство, требуя слепого повиновения догматам, которых она даже не объясняет. Я прекрасно знаю, что время поможет опрокинуть эти неподвижные преграды, оказывающие сопротивление прогрессу знаний и добросовестному и беспристрастному анализу прошлого. Но сколько за эти тридцать лет мы видели случаев, когда молодые художники тратили драгоценные годы на бесцельные и не дающие практических результатов попытки? и если некоторые из них, более гибкие, или более удачливые, или получившие большую поддержку, достигли высокого положения, то что же они создали? Бледные подделки или беспорядочные груды реминисценций, в которых избыток деталей скрывает бедность замысла, отсутствие идей. А в общем — здания, неудобные для публики, в которых служебные помещения неотчетливо выражены и даже неудовлетворительно выполнены, здания, ничего не говорящие ни уму ни сердцу; огромные расходы, которые иногда удивляют, но никогда никого не трогают.

У нас, во Франции, имеются свои недостатки, но мы обладаем также известными достоинствами; мы обладаем логическим умом, практическим смыслом и страстно любим разнообразие. Наша якобы официальная архитектура абсолютно нелогична, совершенно не считается с практикой и вводит однообразие, которое выдается за один из элементов красоты. Как будто бы в архитектуре суровая Минерва уступила место богине Скуки, и, чтобы быть истинным классиком, необходимо приносить жертвы этой бледной богине. В фасадах наших сооружений, симметричных вопреки необходимости, сто раз воспроизведена одна и та же колонна с ее капителью, одно и то же окно с тем же переплетом, та же аркада, тот же фриз на протяжении километра в длину.

Я допускаю, что архитектору это выгодно, что зеваки изумляются при виде этого настойчивого повторения одного образа, но нужно в то же время признать, что публика, эта большая публика, деятельная и умная, которой кишат наши площади и улицы, скучает, проходя мимо этих километров монотонной архитектуры, и жаждет увидеть что-нибудь необычное среди этих, по ее мнению, преувеличенных классических красот. Заметим, кстати, что в древности у греков и даже у римлян не было ничего живописнее и непредвиденнее сочетания городских зданий, что у нас в средние века и в эпоху Возрождения на каждом шагу проявлялась потребность в разнообразии, в неожиданном. Лишь со времени царствования Людовика XIV скучная и монотонная система под предлогом величественности заняла место этих традиций. Но если величественность была в моде при достаточно искусственном режиме, установленном великим королем, то она совершенно неуместна при наших обычаях XIX века и особенно при наших вкусах. Мы уже не носим

колоссальных париков и не пришиваем алансонских кружев к нашим штанам. Мы привыкли к комфорту, к гигиене в общественной и частной жизни, не согласующейся с этой помпой, с этой беспричинной парадностью, с этими формами, беспорядочно заимствованными из других эпох, — со всем тем, чем блистают наши дворцы и особняки.

Если мы хотим иметь архитектуру, соответствующую нашей эпохе, сделаем прежде всего так, чтобы эта архитектура была нашей, и чтобы она не искала нигде, кроме нашего общества, своих форм и планировок. Очень хорошо, когда нашим архитекторам известны лучшие образцы того, что было сделано до нас и в аналогичных условиях, но к этим познаниям им необходимо присоединить правильный метод и критический дух. Очень хорошо, когда они знают, что предшествующие искусства были верным отображением обществ, среди которых они развивались, но это знание не должно приводить к непродуманному подражанию формам, часто чуждым нашим обычаям. Но плохо то, что под предлогом сохранения той или иной доктрины, а может быть, даже для того, чтобы не потревожить двух десятков лиц, из этих знаний не стараются извлечь практических выводов и придерживаться больше принципов, чем форм. Нужно, чтобы архитектор был не только ученым, но чтобы он использовал свое знание и чтобы он черпал кое-что из самого себя; чтобы он забыл общие места, которые вот уже двести лет повторяют об архитектуре с упорством, достойным лучшего применения.

Архитектура, которую нам нужно найти, должна считаться с идеями прогресса, выдвигаемыми временем, подчиняя эти идеи стройной системе, достаточно гибкой, чтобы поддаваться всевозможным изменениям, обусловливаемым прогрессом; она не должна ограничиваться изучением и применением на практике чисто условных формул, как, например, формул, связанных с ордерами или выводимых из так называемых законов симметрии.

Из того, что вы приказываете сделать все дома на одной улице и на одной площади по одному и тому же шаблону, из того, что вы заставляете архитектора, при наличии в здании весьма разнородных помещений, прорезать фасад одинаковыми отверстиями, вы заключаете, что доказали свое уважение к искусству. Это — ошибка: вы его насилуете; вы делаетесь его палачом; вы подавляете самое благородное его свойство, состоящее в свободном выражении его запросов, его вкусов, его индивидуальности. Нет искусства без свободы, ибо искусство является выражением мысли, а какое же это выражение мысли, если вас принуждают повторять то, что говорит вам сосед, или называть белым то, что вы находите черным.

То, что эдилы, соблюдая полицейские требования, вмешиваются и не допускают постройки домов, превышающих определенную высоту или захватывающих часть улицы, это разумно, но ничем не оправдывается то, что они, пользуясь своей властью, заставляют двадцать архитекторов в двадцати местах применять один и тот же профиль карниза, или одно и то же

окно, или пояса одной и той же высоты, под предлогом симметрии, тогда как внутренняя планировка этих домов совершенно различна. Согласитесь, что никогда высокие умы — хотя и не занимающиеся практикой искусств, но имеющие на него известное влияние — не дошли бы до этого злосчастного нагромождения ошибок и ложных принципов, если бы сами художники, превознося доктрины, противоречащие вечному разуму, не толкнули их на этот путь, превращая архитектуру в какой-то рецепт, применимый ко всякому объекту, ко всякой программе, в затасканную формулу, которую может использовать каждый, не нуждаясь в помощи рассуждения.

В симметрии нет тех элементов, которые составляют закон; самое большее, что она дает, да и то лишь в некоторых случаях, — это эстетическое удовлетворение; но гармония, равновесие — это законы, которые нужно определить и применить в архитектуре.

В предыдущей беседе мы объяснили некоторые из законов пропорций; что касается законов равновесия, то они представлены в прекрасных зданиях древности и средневековья; но равновесие не есть симметрия, ибо оно допускает разнообразие. Не приходится уравнивать одинаковые предметы, поскольку они одинаковы. Строгое соблюдение программы сплошь и рядом диктует нам неправильную композицию плана; но дело художника — сделать так, чтобы этот неправильный план в вертикальной проекции представлял уравновешенное целое, чтобы здание не казалось незаконченным.

Предположим, например, что нам нужно построить маленькую ратушу, в первом этаже которой должны находиться канцелярские помещения, во втором этаже — большой зал, кроме того, ратуша должна иметь башню. Ясно, что если из уважения к симметрии я помещу башню на оси фасада, то этим переbreжу надвое большой зал, или же должен буду прибегнуть к сложным конструктивным приемам, фальшивым и дорого стоящим (ибо ложь в архитектуре стоит иногда очень дорого). Я хочу быть правдивым. Я помещаю башню (рис. 109, план) на одном из торцов здания и внизу устраиваю входной вестибюль; я строю лестницу снаружи (А), канцелярские помещения и кабинет мэра будут в первом этаже (В). Во втором этаже над крытым входом мне очень удобно расположить зал ожидания, а в остальной части помещения — хорошо освещенный большой зал. В чердачных помещениях я устрою архивы и склады. После того как это установлено, башня фасада С определенно выделяется; она представляет собой массивную, надежную конструкцию; она укрепляет один из торцов здания и устремляется ввысь. За ней идут щедро освещенный большой зал, и, чтобы дать опору углам D фасада, противоположного башне, чтобы распор разгрузных арок больших окон был вполне поглощен, я ставлю башенку, угловой устой, контрфорс, вертикальную массу; таким образом, я завершаю шпиль, я уравниваю фасад, расположенный отнюдь не симметрично. Действительно,

глаз постигает, что левый угол, занятый башней, более массивен, более надежен, сильнее возвышается; что часть, имеющая отверстия, не перегружена, и что этот фасад, имеющий широкие проемы, завершается у торца, противоположного башне, надстройкой, дающей вертикальную нагрузку. Все это несимметрично, но уравновешено, особенно если мы можем сделать так, чтобы основание ab относилось к высоте ac так, как длина cb относится к высоте bd .

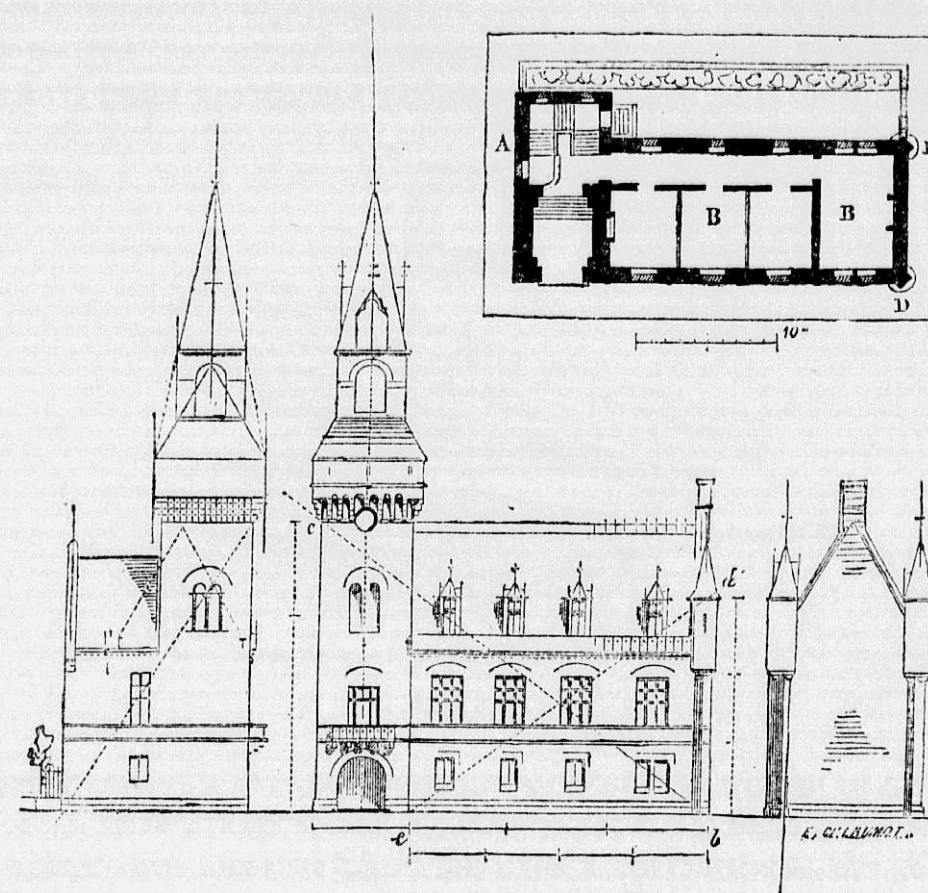


Рис. 109

Мне нужно выстроить квадратное здание; оно состоит из четырех корпусов, окружающих двор; участок, на котором я строю, имеет неодинаковый уровень; угол А значительно ниже трех углов В (рис. 110). Необходимо поместить в одной точке здания бельведер, башню, один лишний этаж. Воздвигну ли я эту башню в середине одного из фасадов? Нет, она будет над тем углом, который пришелся на самом низком месте участка, а именно в А (см. перспективу). Действительно, глаз требует, чтобы лишний этаж был помещен на том углу здания, который по расположению участка нуждается в наиболее надежной постройке. Таким образом здание уравновешено; этого не было бы, если бы лишний этаж при неодинаковом уровне участка был помещен в середине одного из фасадов.

Посмотрим на античную живопись, изображающую виллы, комплексы по-

строек, исследуем самые сооружения, и нас поразит тонкое понимание равновесия масс архитекторами древности. А сколько примеров применения принципа равновесия дают нам наши средневековые здания, наши замки, наши аббатства, наши странноприимные дома, даже наши особняки. Эти сооружения крепко связаны с землей; они своим видом привлекают взор. Вот дом Жака Кэр в Бурже; вот дом Клюни в Париже; взгляните на все эти старые феодальные замки, да и на другие, позднейшего происхождения, как Блуа, Шенонсо, Экуан, Азей ле Ридо. Разве эти здания привлекают нас своей прелестью благодаря симметричной планировке? Разумеется, нет, — они привлекают нас благодаря мудрому пониманию равновесия масс. Это труднее,

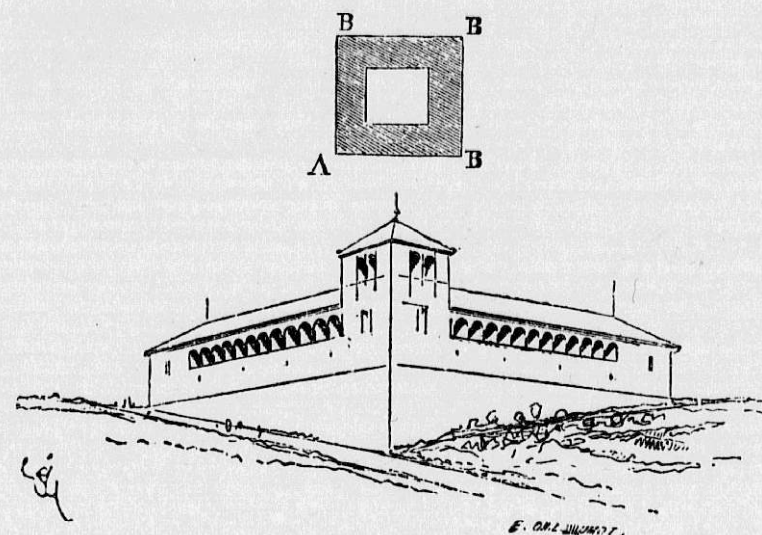


Рис. 110

я согласен, чем просто продолжать линии здания, чем сто раз повторять одно и то же окно, один и тот же простенок, чем утомлять взор однообразием массы. Но, это — искусство, а ведь нигде не сказано, что первое условие красоты — это отсутствие трудностей в искусстве.

Законы равновесия в архитектуре относятся не только к массам; мы видим, что древние считаются с ними и в композиции деталей, что средневековые художники пользовались ими с редким умом. Возьмем всего два примера, ибо мы еще будем иметь случай вернуться к этому вопросу при рассмотрении практических художественных приемов. Каждый знает, как расположены профили, образующие угол одного из фронтонов греческого перистиля (рис. 111). Слезник *А*, увенчанный полочкой, снова поднимается в *В* на гладкой поверхности тимпана фронтона, и его наклон заканчивается гуськом или симой *С*, образующей верх кровли и частично или целиком поворачивающей за угол, чтобы превратиться в горизонтальный желоб, идущий вдоль боковых стен. Какое бы уважение мы ни питали к архитектуре греков, мы видим в этом расположении один основной порок: слезник *В*, среванный под углом в 45° , увенчан обломом, который кажется глазу скольз-

щим по скату фронтона. На углу антаблемента, там где хотелось бы найти горизонтальную кладку, способную остановить это скольжение, примененная форма свидетельствует лишь о сухости и бедности комбинации. Чтобы обладать прочностью, эта кладка должна вступить в противоречие с видимой формой, подобно тому, как это намечено линией *а*. Тонкое художественное чутье греков, вероятно, было неприятно задето этим недостатком; ибо можно установить, что на углу венчающей симы они часто помещали маленький акротерий *б*, завершающийся украшением или фигурой в целях придания прочного и надежного вида горизонтальной линии, отчасти успокаивающей тревогу, которую испытывает глаз при виде резкого наклона слезника и видимого скольжения симы. Наши архитекторы XIII века, более прямолинейные в своих комбинациях, а главное, более правдивые, когда им

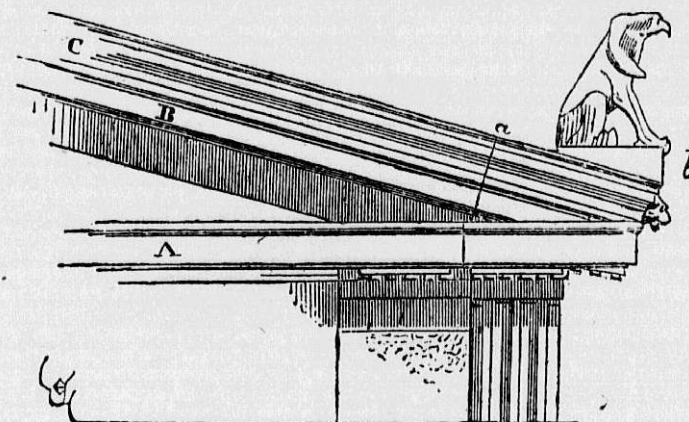


Рис. 111

нужно было завершить нижний край щипца, старались найти и нашли комбинации, решительно подчеркивающие и поворот профилей и прочность, необходимую этим углам, в чем мы можем убедиться при взгляде на рис. 112, на котором изображен такой наклон щипца. Подобное основание щипца уравнивает массу и к тому же вполне логично. Может быть, на другом углу будет поставлена башенка с лестницей или башня; в этом случае глаз будет так же удовлетворен этой задерживающей частью, так определенно и подчеркнута заканчивающей спуск щипца. Действительно, уравнивание — это искусство дать законченный образ там, где симметрия произвела бы впечатление чего-то незаконченного; и тогда архитектор не владеет другими средствами, кроме применения симметрического расположения, для того чтобы убедить нас в том, что его произведение вполне завершено, он уподобляется тем механическим станкам, которые одинаково хорошо ткут правую и левую сторону выполняемого ими рисунка.

Следовательно, если, в сущности говоря, нет законов симметрии или если законы симметрии являются не чем иным, как результатом механической работы, то в архитектуре существуют законы равновесия, которым подчи-

нялись древние и средневековые художники. Эти законы равновесия, как и законы пропорций, представляют собой не что иное, как наглядное выражение законов статики. Итак, геометрия и расчет в архитектуре являются основным фундаментом этого искусства; опираясь на них, мы сможем освободиться от жалкой вульгарности форм, называемых классическими; и если наши инженеры, которые сильны в расчетах и прекрасно знают геометрию, меньше трудились бы над созданием этих классических форм, часто вводимых в их сооружения вопреки тому, что подсказывает простой здравый

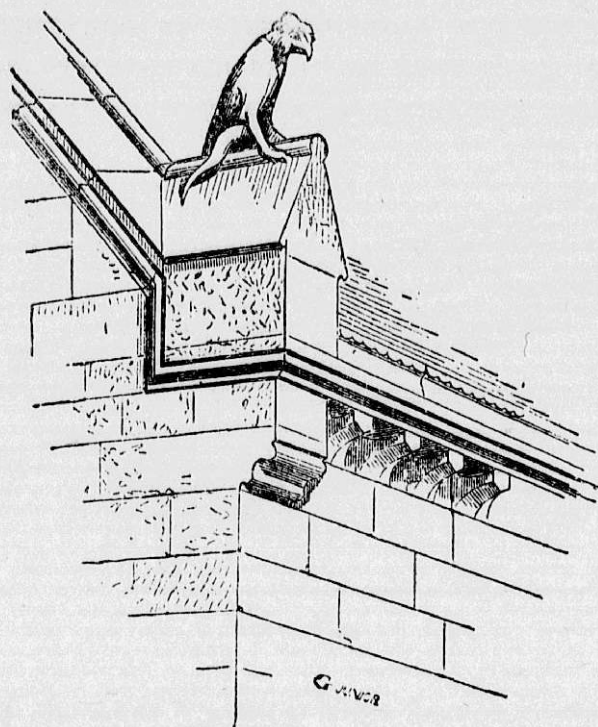


Рис. 112

смысл, они, несомненно, создали бы произведения, замечательные с художественной точки зрения. На почве законов, выдвинутых расчетом и геометрией, вытекающих из строгого соблюдения принципов статики, естественно возникает правдивое выражение, искренность. А искренность разливается по всему художественному произведению очарование, захватывающее как возвышенные умы, так и наименее культурные натуры. Хотя мы извратили вкус публики глубокой привычкой к лжи в архитектуре, но когда эта публика случайно встречает правдивое произведение, которое кажется тем, что оно есть на самом деле, она становится внимательной и смотрит. Все, что объяснимо, нравится ей и привлекает ее, по крайней мере во Франции. Разнородные материалы, которыми мы пользуемся, обладают разнородными свойствами; если посредством форм, придаваемых этим материалам, нам удастся выразить указанные свойства, мы этим не только открываем широкое поле для разнообразия, не только используем бесконечные возможности, но,

помимо того, заинтересовываем публику этим постоянным стремлением придать каждому предмету внешний вид, соответствующий его качествам. К тому же, разве не дело художника повлиять на вкусы публики, когда она заблуждается? И разве до некоторой степени не подло упорствовать в своих ошибках, особенно когда они уже признаны? Не лгать — это первое правило, которое предписывают себе люди, обладающие вкусом; как же мы можем признать вкус за художниками, которые в своих произведениях нагромождают одну ложь на другую? Это грубо сказано, но самое явление чудовищно. Архитектура, прозванная классической и воображающая, что она продолжает античные традиции, является ложью, тогда как одно из прекраснейших качеств архитектуры древних — это никогда не обманывать ни материалом, ни его применением. Прежде всего, эта торжественная архитектура, которую совершенно напрасно считают производной от античных искусств, могла бы еще остаться правдивой в тех случаях, когда дело идет о постройке здания, на которое отпущены значительные средства; но когда приходится пользоваться лишь скудными средствами, к каким только обманам ни должен прибегать архитектор, чтобы придать своей постройке торжественный внешний вид, который считается классическим? Гипсовые колонны и карнизы, деревянные перемишки, имитирующие каменные архитравы; штукатурные потолки, симулирующие плотничные и столярные работы; штукатурка, подделанная под мрамор; лепные украшения, изображающие скульптуру; своды из дрени, подделанные под оштукатуренную каменную конструкцию. Во всей этой архитектуре только и знают, что подделывают что-нибудь, что обманывают формой и материалом.

Но, не спускаясь так низко, хотя часто именно так низко и спускаются, взглянем на некоторые из наших крупных современных зданий, построенных с большой роскошью: разве мы не видим, что кладка совершенно не соответствует формам, что горизонтальные швы кладки не совпадают с высотой баз, поясов, антаблементов; что по прошествии нескольких лет каждый камень приобретает иной оттенок, вследствие чего выступает каждый стык; что швы кладки не согласуются с примененными формами; что стыки в перемишках самым неприятным образом перерезают поддельные архитравы; что архивольты аркад не совпадают с наружной поверхностью клинчатой кладки, швы которой заходят в тимпаны; что в барельефах видны швы, которыми изрезана скульптура; что огромные пролеты, подражающие отверстиям, назначение которых в античных сооружениях — оставаться пустыми, заполнены застекленными деревянными рамами, нарушающими впечатление, которое они должны производить; что тетивы лестниц проходят перед окнами; что этажи, которые снаружи как бы образуют один ордер, перерезаны полами антресолей; что за акротериями скрыты крыши; что железные перекрытия покрыты гипсом, изображая деревянные потолки; что огромные залы освещаются несколькими ярусами окон так, что снаружи эти

нефы, высотой в 10—20 метров, кажутся разделенными несколькими междуэтажными перекрытиями; что в интерьерах столько же фальшивых дверей, сколько настоящих, так что не знаешь, как пройти, и открываешь стеной шкаф, думая войти в комнату*; что воздвигают огромные каминь, в которых помещаются маленькие очаги? Как назвать все эти странные явления? Ложью, — иного названия нет.

Если мы серьезно хотим найти новую архитектуру, то первое условие, которое необходимо выполнить, — это не лгать ни в композиции целого, ни в композиции мельчайших деталей строящегося здания. Несомненно, что в наши дни такой решительный поворот в сторону абсолютной искренности был бы весьма нов и, вероятно, не лишен пикантности. Тем более, что мы при этом пришли бы к полному согласию с приемами, применявшимися в лучшие эпохи древности, мы сделали бы настоящими классиками в смысле подчинения неизменным законам искусства. Мы располагаем новыми материалами, машинами, неизвестными прежде, мощными средствами, программами, куда более разработанными и сложными, чем программы древних, более или менее полным знанием того, что было сделано в прошлом в условиях различных цивилизаций. Если мы, располагая всем этим, хотим, кроме того, остаться искренними, понимать программы в буквальном смысле, а материалы принимать за то, чем они являются на самом деле и что они способны дать, если учитывать их свойства, если мы хотим отчасти воспользоваться научными данными и в значительной мере тем, что говорит нам разум, если мы постараемся забыть ложные доктрины, отбросить в сторону некоторые предрассудки, — в таком случае мы могли бы сделать попытку положить основание архитектуре нашей эпохи; если бы мы ее и не нашли, то по крайней мере помогли бы в этом нашим преемникам.

Но в архитектурной композиции имеется один весьма немаловажный закон, к которому обычно относятся с полным пренебрежением; это закон, более непосредственно касающийся области чистого искусства, а именно — закон распределения; нужно признать, что если мы строим здания, не особенно считаясь с общими правилами пропорций, что если мы привыкли ко лжи в выполнении программы и применении материалов, мы почти всегда обходим и тот закон, который я называю законом распределения или благообразия (*convenance*). Придавать вид дворца дому, взгромоздившемуся на лавки, которые совершенно скрывают его основание; украшать фасад

* Разве нам не приходилось видеть в современном здании, построенном с большой пожалуй, даже чрезмерной роскошью, дверей, оформленных симметрично на одном уровне в лестничной клетке, площадки которой естественно помещаются на различных уровнях; таким образом, две из четырех таких расположенных симметрично дверей, если их отворить, оказались бы никуда не ведущими. Заметив эту архитектурную странность, некто стал уверять, что эти двери, выходящие в две пропасти, сделаны для того, чтобы выпустить через них людей, от которых хотят отделаться.

коринфскими пилястрами, стоящими над витринами, в которых выставлены чулки или шляпы, это значит явно не соблюдать этого закона; воздвигать в том же городе в одно и то же время готическую церковь, затем вторую церковь во вкусе Возрождения, а третью в псевдовизантийском стиле, это значит не очень-то считаться с требованиями благообразия (я разумею благообразие в искусстве), ибо в церквях или сохраняют традиционный стиль, потому что культ — это традиция, единообразная для всякого прихода, или же вводят новый стиль, отвечающий новым требованиям изменившегося культа, но трудно понять, каким образом один и тот же культ может приспособиться к формам, имеющим между собой весьма мало общего. Какая же из них наиболее правоверная: византийская ли церковь, или церковь Возрождения, или неоготическая? И зачем допускать предположение, что одна из них может быть более правоверной, чем две другие? Подражать в фасаде ратуши фасаду церкви, построенной в соответствии ей; строить рядом с большим театром маленький, который кажется куском, отделенным от большого, здание суда, увенчанное куполом наподобие мечети, — все это говорит о презрении к законам благообразия или, по крайней мере, о незнании этих законов, господствующих в искусстве. Если вы в обширном дворце исчерпаете на одну деталь все средства, при помощи которых вы можете показать роскошь, то что же вы будете делать, когда наступит момент оформления главных частей здания? Если, начиная с вестибюля или лестницы, вы расточите все возможности, даваемые вам искусством и материалом, что же вы покажете публике после такого введения?

При украшении здания архитектор никогда не должен упускать из вида эту необходимую градацию; не следует, начиная с вестибюля или с фасада, показывать всё, что можно дать. Нужно быть умеренным даже в самых роскошных условиях, ибо в искусствах богатство приобретает значение только благодаря контрастам и правильному использованию того, что вам дают в руки. Действительно, что представляют собой эти интерьеры дворцов, которые в наши дни преподносят взорам публики, вскоре чувствующей пресыщение после первого ослепляющего впечатления? Груды украшений, позолоты и живописи, под которыми почти всегда скрывается сухая композиция, плохо продуманные пропорции и массы, не сливающиеся в одно целое. Это слой лака, положенный на предмет, грубый по своим формам, это вышитая ткань на плохо сложенном теле. Нарядите человека, тело которого уродливо, вы все же никогда не придадите ему благородной осанки. Нужно думать, что это относится и к архитектуре. Когда вы при помощи скульптур и позолоты попытаетесь замаскировать неудачное сочетание линий, неприятные пропорции, вульгарные формы, вам удастся порадовать взоры публики лишь на одно мгновение.

От этого ансамбля останется лишь смутное воспоминание, часто даже глубокое отвращение к столь плохо использованному великолепию, желание

уйти в какую-нибудь квадратную комнату с гладкими стенами, выбеленными известью. Ничто в искусстве не ведет так быстро к пресыщению, как злоупотребление роскошью, в особенности когда роскошь не облакает красивые формы, которые к тому же не должны быть скрыты; ничто не приближает так к полному бесплодию. Только искусно скомбинированные линии, только легкие для понимания формы, только крупные членения способны произвести глубокое впечатление на умы и возвысить замысел до степени произведения искусства. И в этом древние — наши учителя. Но в таком случае, если вы отступаете от этих принципов, не говорите, что вы являетесь единственными защитниками античного искусства; и если вы заимствуете у века Людовика XIV несколько мишурных украшений, не передавая того чувства формы, следы которого еще можно обнаружить в его сооружениях, то не говорите нам о достойных уважения традициях; ибо публика, которой надоели все эти позолоченные лохмотья, покрывающие жалкие тела, это искусство, не отличающееся ни благородством, ни вкусом, в конце концов начнет требовать, чтобы ей вернули бледные и холодные копии античных образцов, бывшие в такой моде в начале столетия, которые по крайней мере мужественно заявляли о своем бесплодии и не скрывали сухости замысла под великолепием, заимствованным из нескольких старых особняков квартала Марэ или Сен Жермен.

Резюмируя эту беседу, мы в заключение напомним об условиях, необходимых для воспитания архитектора: метод в изучении искусств прошлого и постоянная проверка этого изучения разумом; соблюдение известных законов, когда дело доходит до синтеза, до композиции, законов, среди которых одни — чисто математические, а другие относятся к абстрактному искусству. Первые вытекают из статики и относятся главным образом к конструкции; последние касаются пропорций, знания эффектов, декоративных деталей, благообразия, выводимого из программы и наличных средств.

Археологические исследования показали нам, что каждый период искусства обладает особым стилем, т. е. гармонией, единством в концепции целого и в выполнении деталей. Вне этого основного условия никогда не было и не может быть искусства. Нужно или принять один из общеизвестных стилей или же создать новый. Если вы хотите составить амальгаму из различных известных стилей, то археологи, проанализировав вашу смесь, докажут вам вполне логическим путем, что она составлена из взаимно противоречащих элементов, вредящих и мешающих друг другу; итак, приходится считаться с наукой, поскольку она существует. То, что иные называли эклектизмом в области искусства, присвоение элементов разнородного происхождения для составления нового искусства, — это, в общем, варварство, это то, что пытались сделать после крушения античных искусств до появления светской школы XII века. Когда в XI веке романские архитекторы брали план у римлян, детали — у Востока, обломки — из старых сооружений эпо-

хи империи, купол — у византийцев, деревянную конструкцию — у северных народов, тогда не было никого, кто мог бы повесить ярлык с указанием их происхождения на каждый из этих разрозненных образцов. Но в настоящее время мы слишком учены для подобной попытки; мы не изготовили бы этих смесей с той наивностью и искренней верой, которая как бы накладывала гармоничный лоск на эти в высшей степени разнородные соединения. И действительно, одно лишь невежество было способно соединить в одно целое это беспорядочное скопление элементов. Наука может их классифицировать, но именно потому, что она их классифицирует, она не стала бы их смешивать. Она вскоре устанавливает, что в основе всего этого имеются лишь два или три принципа, весьма ограниченное число идей, принадлежащих каждому из этих принципов, но что стремиться согласовать эти принципы в одном художественном образе, или отрицать, что эти идеи вытекают из принципов, равносильно сознательному стремлению к варварству.

Нам не подобало бы восставать против археологических исследований; мы думаем даже, что они призваны служить прочным фундаментом для современного искусства, но, вместе с тем, мы не должны закрывать глаза на опасность, тем более, что археология с недавних пор, повидимому, должна влиять на материальные элементы искусства более сильно, чем на его интеллектуальную сторону. Если мы хотим извлечь пользу из изучения прошлого, то нам не так важно знать, были ли метопы такого-то храма окрашены в синий или красный цвет, были ли бронзовые ограды инкрустированы серебром, были ли на дне садков с голубыми стенками нарисованы золотые рыбки, были ли глаза такой-то статуи инкрустированы эмалью или драгоценными камнями, как нам важно углубиться в причины, заставившие избрать данный способ украшения, получить ясное и цельное представление о цивилизациях, отдельные выражения которых мы расшифровываем. За бесконечным количеством пустых деталей, в которых тонет современный исследователь античности и средневековья, он слишком часто теряет из вида самую главную черту, открывающую человека, его усилия, его стремления, средства, которые он употребляет для выражения своей мысли, его вкусы, его дарования. Нам не так уже важно знать состав помад, употреблявшихся греческими и римскими дамами, но нам весьма важно знать, каково было их положение в обществе и в семье, чем они заполняли свой досуг, какова была степень их умственного развития. Я не вижу ничего плохого в том, чтобы художники знали, сколько ниток жемчуга носили на шее сатрапы, надевали ли они на ноги башмаки, туфли или сандалии, но сначала они должны узнать, что такое сатрап. Археологические исследования будут полезны для искусства при условии, что они прежде выявят господствующие принципы, причины, логическую последовательность фактов; когда представляется возможность наблюдать детали, мелкие следствия, их, конечно, не нужно отбрасывать или даже оставлять без внимания, но хорошо им

отвести надлежащее место и не придавать им большего значения, чем они имеют в человеческой истории. Одним словом, археология не должна сужать умственные горизонты художника, но должна, наоборот, расширять их, показывая ему несколько великих неизменных принципов, всегда господствующих в произведениях ума.

Но в XIX веке возникает один крупный вопрос, который с каждым днем приобретает все большее значение и в конце концов будет господствовать над всеми остальными; это вопрос расходов или, если угодно, финансовый вопрос. Чем больше растет благосостояние общества в условиях определенной цивилизации, чем больше увеличивается богатство, тем сильнее стремятся люди к разумному расходованию своих средств; бесполезные расходы раздражают общество. Когда все являются собственниками, то каждый понимает ценность вещей и критикует плохое применение общественного богатства, отчасти являющегося богатством каждого лица. Одним словом, каждый при случае осуждает не то, что тратят слишком много, но то, что тратят бессмысленно или что из общественных средств не извлекают максимальной пользы. Между тем, строительство у такой нации, как наша, занимает значительное место в бюджете; следовательно, необходимо, чтобы здания были полезны, хороши, красивы и обходились не дороже своей действительной ценности, ибо люди охотно гордятся теми жертвами, которые приносят, когда они богаты и когда они сознают, чего они могут требовать взамен. В состоянии ли архитектура быть на высоте этих требований подлинной экономии, которые, несомненно, будут быстро расти? Я этого не думаю. К тому же, в наше время, столь богатое противоречиями, отмечается странное явление. С одной стороны, лица, которые распоряжаются расходованием общественных средств, в большинстве случаев чужды искусству и в глубине души часто думают, хотя и не решаются об этом громко заявить, что так называемое увлечение строительством разоряет государство, и что более мудро было бы ограничиться постройкой для всех общественных учреждений барачков, способных простоять полвека. Они ужасаются, и не без причин, при виде огромных сумм, затрачиваемых на постройку зданий не вполне определенного назначения, обладающих архитектурными формами, уместности которых никто не понимает. Архитектор в их представлении лишь враг общественного достояния, прожорливый механизм, быстро перемалывающий всю мощь, лишь только в него попал кончик ее шнурка. С другой стороны, архитекторы, направляемые школой и особенно превозносимые ею (я не говорю образованные, потому что она ничему не учит), не ограждены от этого недоверия и, наоборот, воспитаны так, что они его вполне оправдывают, поскольку им никогда не говорят ни о руководстве работами, ни о правильном применении материалов, ни о применении архитектурных форм и конструктивных приемов в зависимости от природы программ, поскольку их заставляют чертить проекты, непригодные для выполне-

ния, поскольку от них требуют монументальных сооружений по всякому поводу и никогда не учат их искать путей разумной экономии. Таким образом, в одном из уголков Парижа государство воспитывает молодых людей, архитекторов, к которым оно в другом углу города само будет питать большое недоверие, против стремлений которых оно будет настороже. Государство обвинит архитекторов в незнании того, чему их не обучают в школе, которую оно же содержит и которой оно покровительствует, хозяином которой оно является и тенденции которой оно, по крайней мере до сих пор, не считает своевременным изменить. Заметим, однако, что строительство никогда не разоряло государство в те эпохи, когда архитектура находилась в полной гармонии с обычаями и потребностями, когда она подчинялась программам, разумному применению материалов, запросам времени. Сооружения, которые воздвигали римляне в провинциальных городах, не разоряли их, но, напротив, способствовали внедрению цивилизации, распространению идей порядка, богатства и благосостояния в этих городах. Франция не была разорена в конце XIII века, в течение которого она перестроила все гражданские и религиозные сооружения на совершенно новых началах. Дело в том, что в то время эти сооружения выражали какую-то идею или строились для удовлетворения серьезных нужд и вполне удовлетворяли их. Степень их богатства зависела от их назначения, и немислимо было принять дворец за больницу или городской дом за княжеский особняк. Архитектурные формы соответствовали нуждам эпохи. Одним словом, архитектура была в то время искусством гибким, применимым ко всему, понятным для всех, а не условной формулой, чуждой обществу, эпохе и практическим средствам. Она изменялась вместе с нравами и, свободная в своих проявлениях, еще не испытывала того изнуряющего режима, в тисках которого она бьется в наши дни.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
<i>Беседа первая.</i> Что такое варварство? Что такое искусство? Зависимо или независимо искусство от уровня цивилизации народа? Каковы социальные условия, наиболее благоприятные для развития искусства?	7
<i>Беседа вторая.</i> О древнейших конструкциях. Обзор архитектурного искусства у греков	30
<i>Беседа третья.</i> Сопоставление архитектурного искусства у греков и у римлян; различия и их причины	63
<i>Беседа четвертая.</i> Об архитектуре римлян	93
<i>Беседа пятая.</i> О методах, которыми следует руководствоваться при изучении архитектуры. О римских базиликах. О жилищной архитектуре древних. .	131
<i>Беседа шестая.</i> Об эпохе упадка античной архитектуры. О стиле и композиции. О происхождении византийской архитектуры. О западной архитектуре с начала христианства	163
<i>Беседа седьмая.</i> О принципах западной архитектуры в средние века	240
<i>Беседа восьмая.</i> О причинах упадка архитектуры	310
<i>Беседа девятая.</i> О принципах и о познаниях, необходимых для архитектора . .	369
<i>Беседа десятая.</i> Об архитектуре в девятнадцатом веке. О методе	432

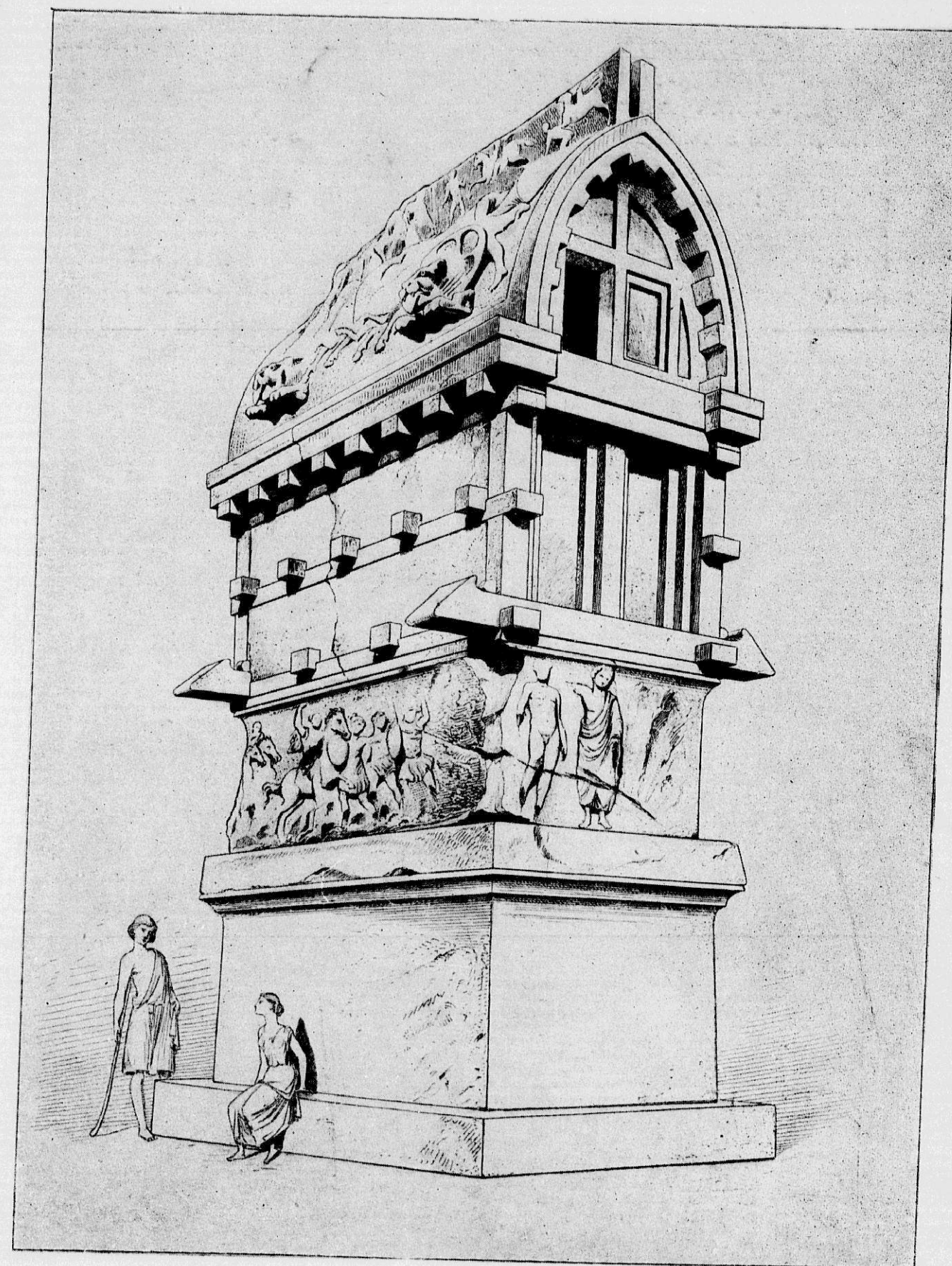
О ПЕЧАТКИ

Стр.	Строка	Напечатано	Следует
39	4 снизу	пор именем	пор под именем
120	1 „	Максенция	Максенция
125	рис. 17 внизу	в	в ¹
219	12 сверху	по крайней в	по крайней мере в
241	рис. 45	левую половину рисунка пометить буквой „А“, правую — буквой „В“	
270	5 снизу	деталь	деталь С
338	4 „	в дверь	все двери
415	10 сверху	видоизмененный	видоизмененный

Виолле ле Дюк — „Беседы об архитектуре“. Н. 5539

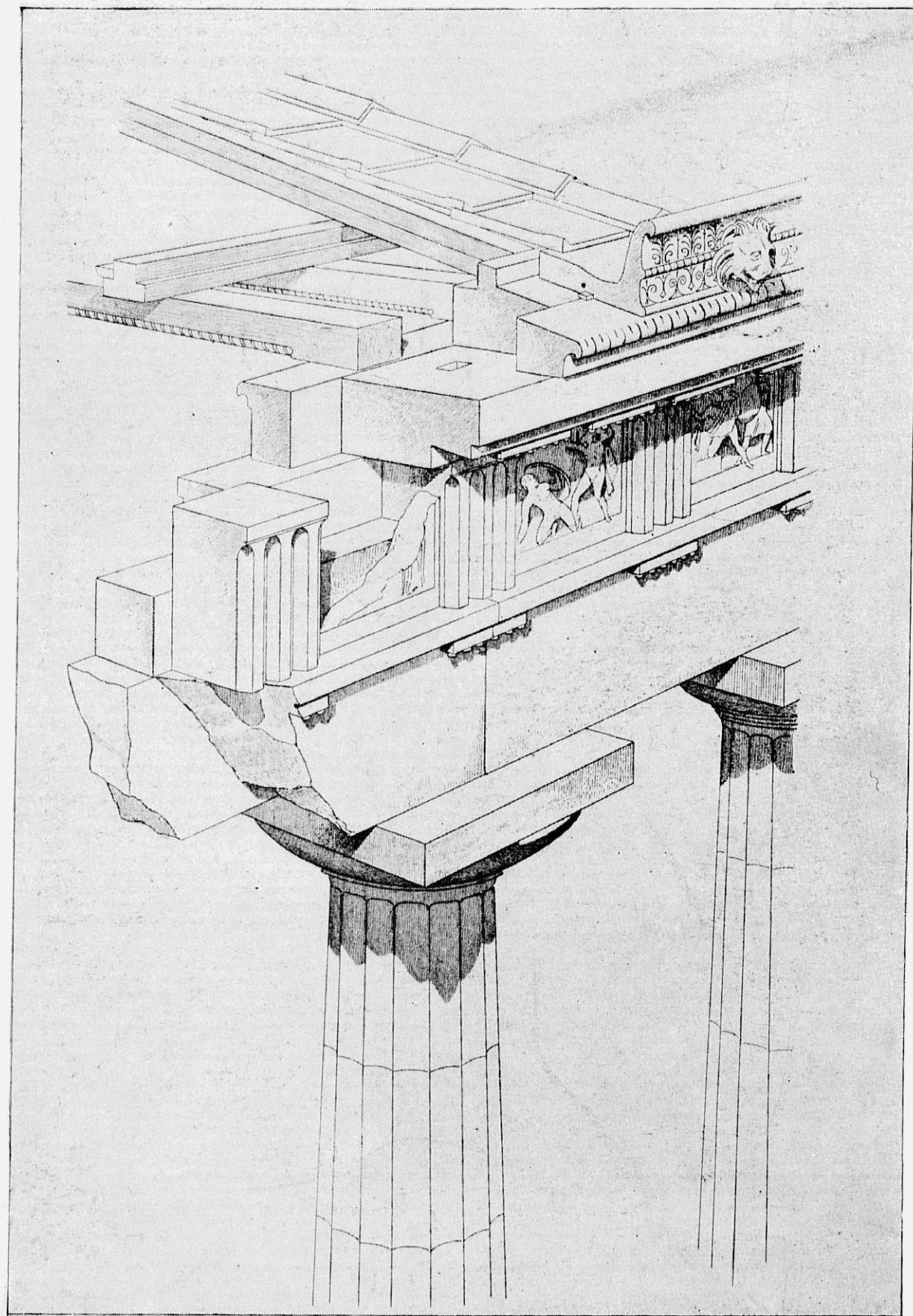
Редактор издательства В. А. Виноград. Технический редактор Н. А. Кирсанова
Сдано в набор 10/II 1937 г. Подписано к печати 16/V 1937 г. формат бум. 72×110 1/16. Кол. печ. л. 30 1/2. Кол. знаков в 1 печ. л. 48000. Тираж 4000 экз. Уполн. Главлита Б 20297. Заказ № 5539. Цена 20 руб. переплет 3 руб.

Типо-литография им. Воровского, ул. Дзержинского, 18.



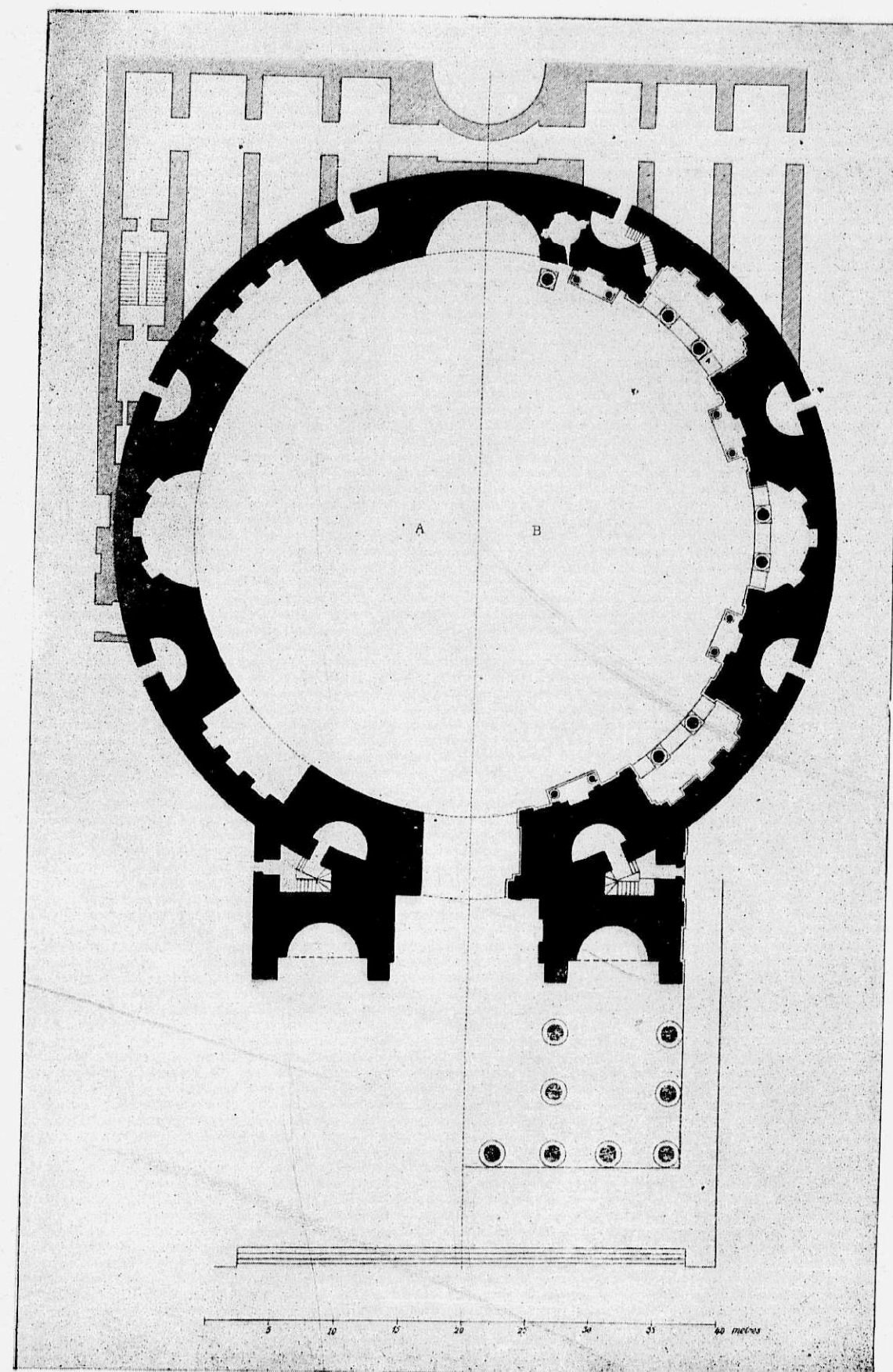
Ликийская гробница

ТАБЛИЦА II



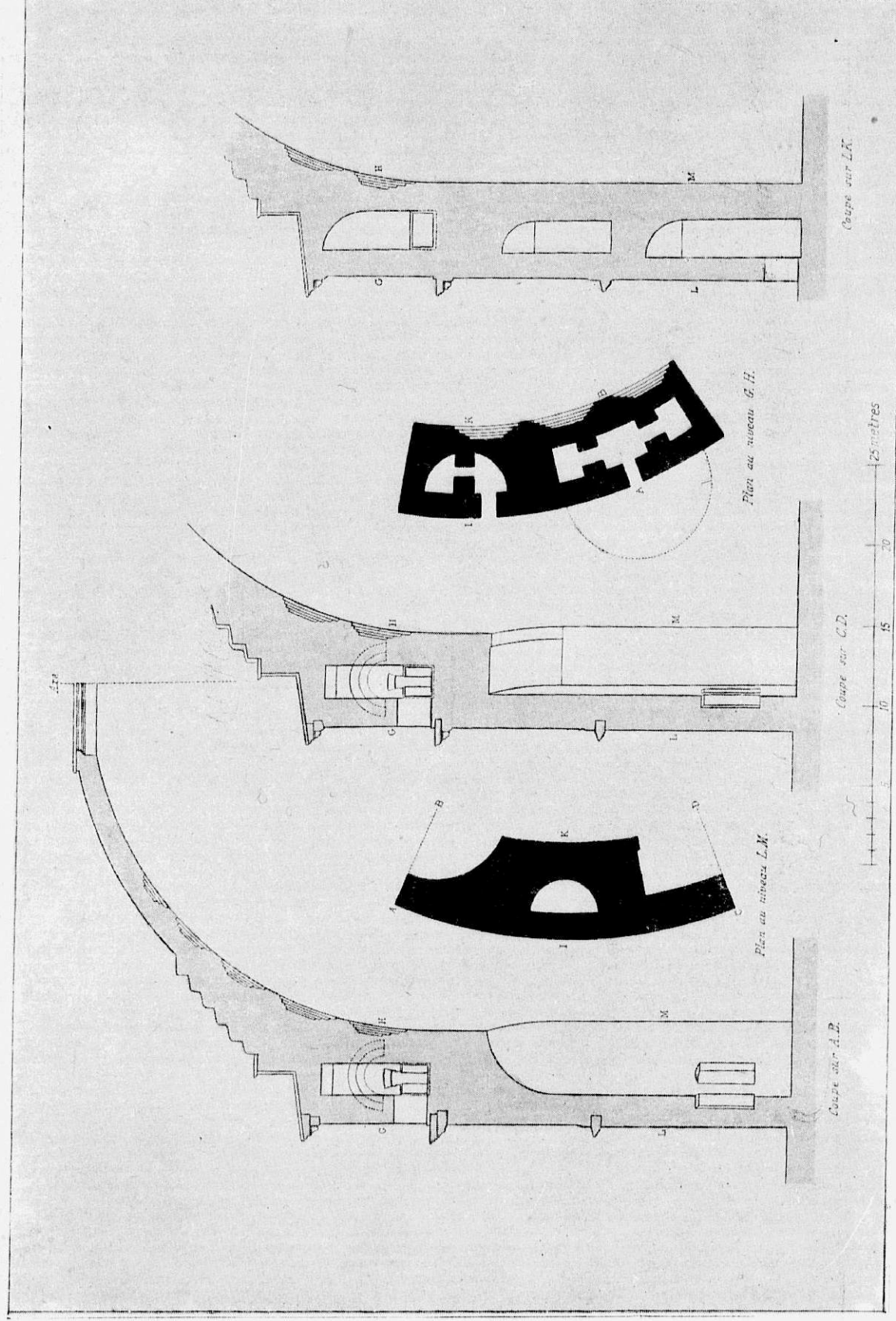
Дорийский ордер

ТАБЛИЦА III



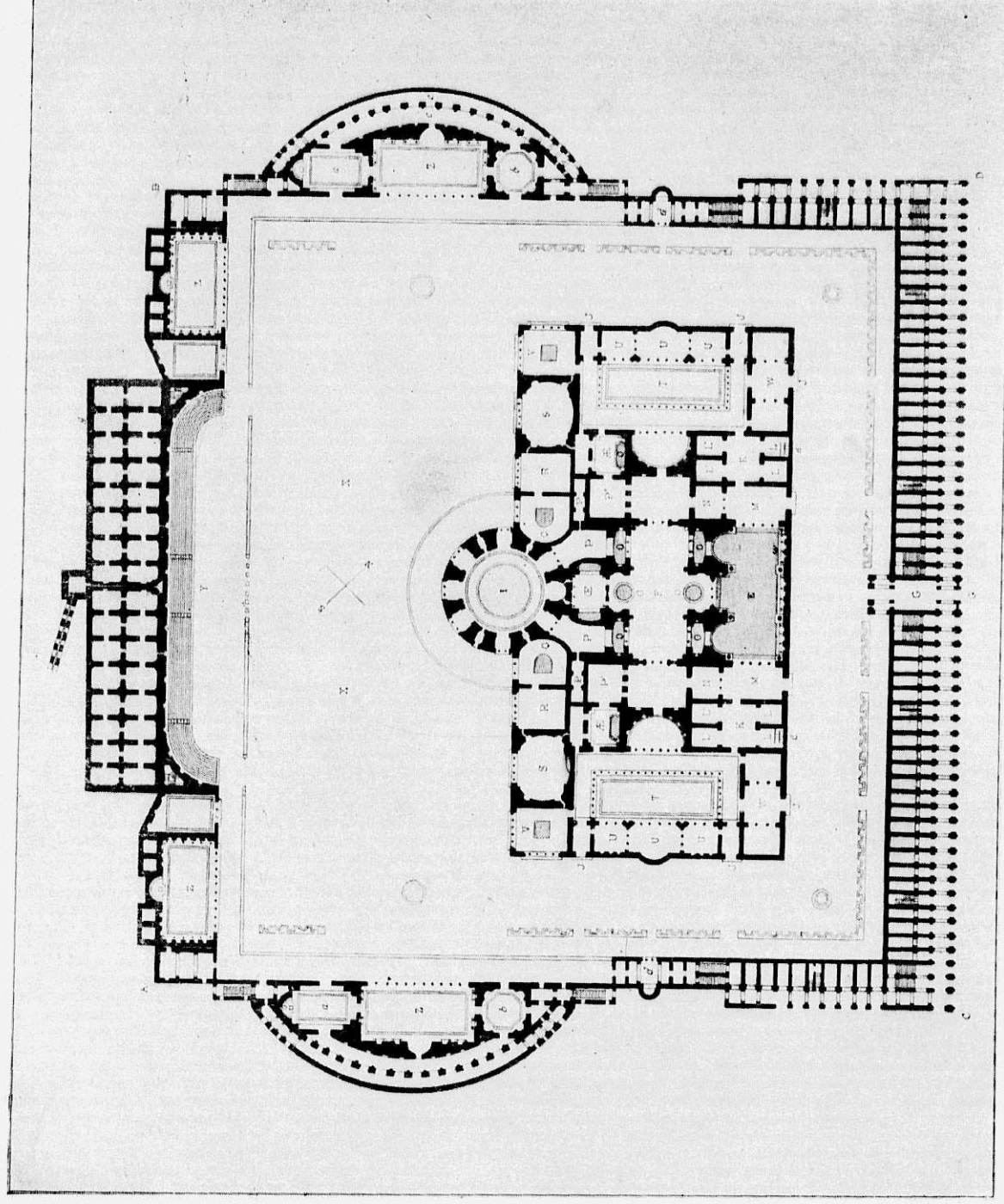
Пантеон в Риме. План

ТАБЛИЦА IV



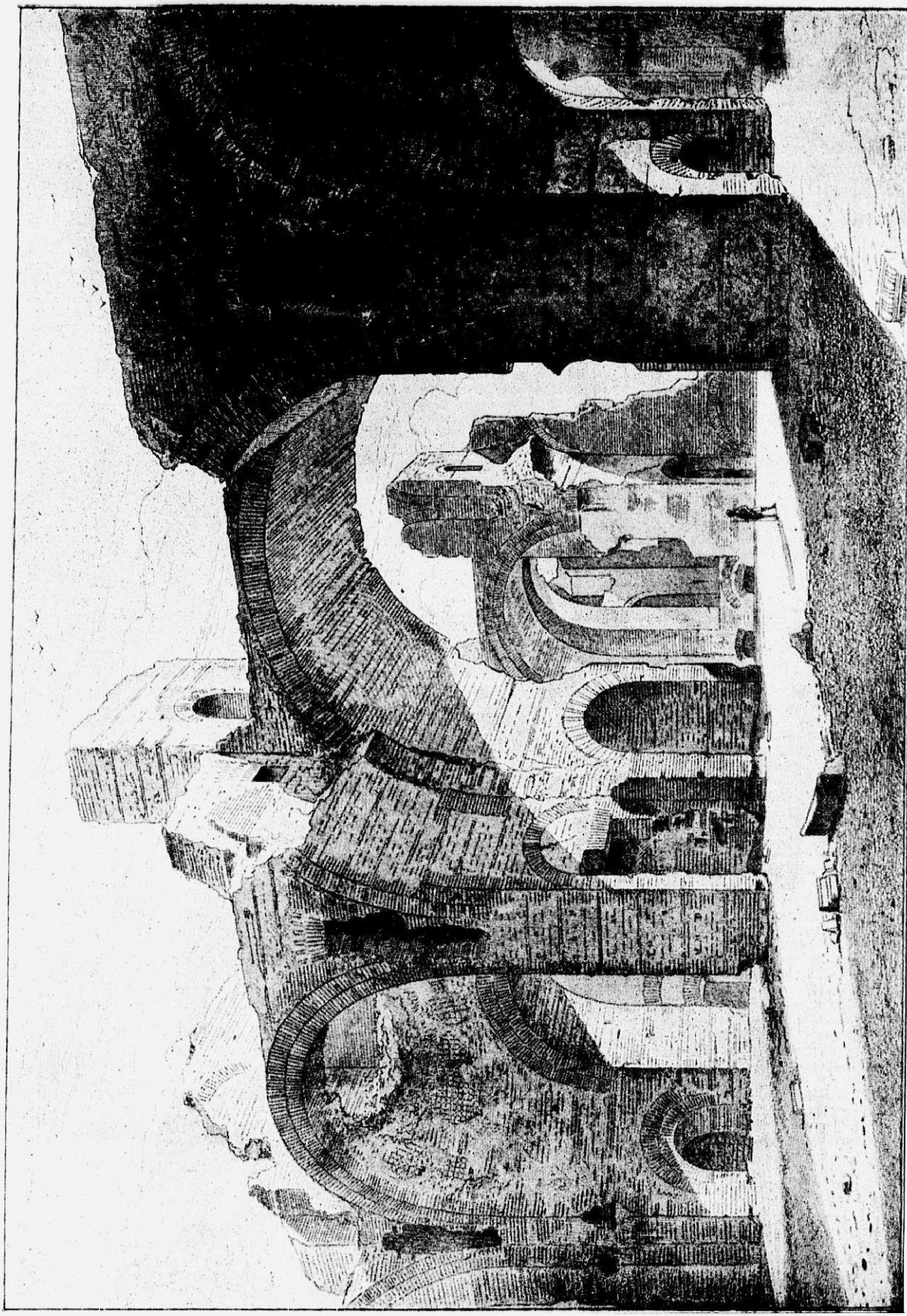
Пантеон в Риме. Разрезы

ТАБЛИЦА V



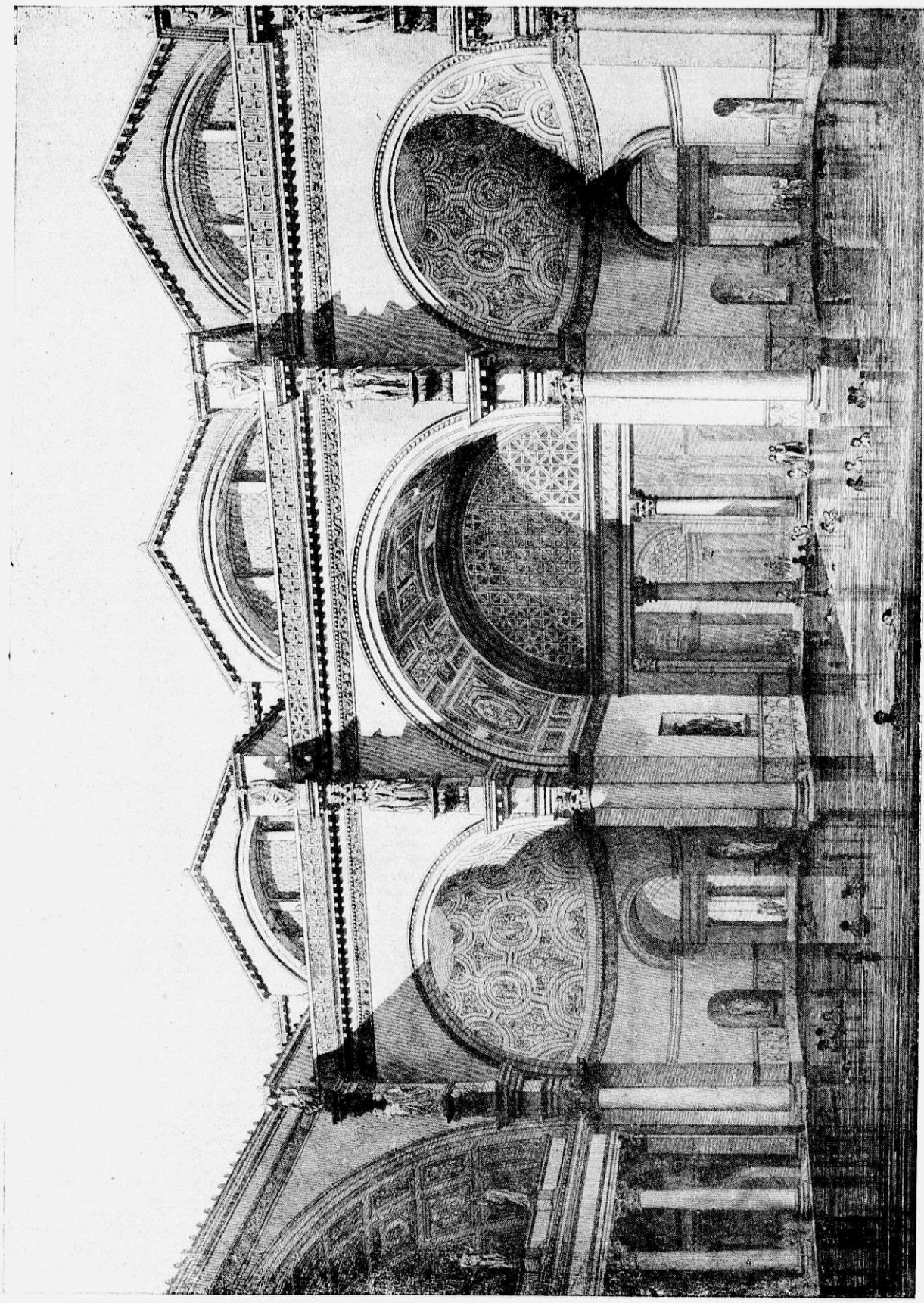
Термы Антонина Каракаллы. План

ТАБЛИЦА VI

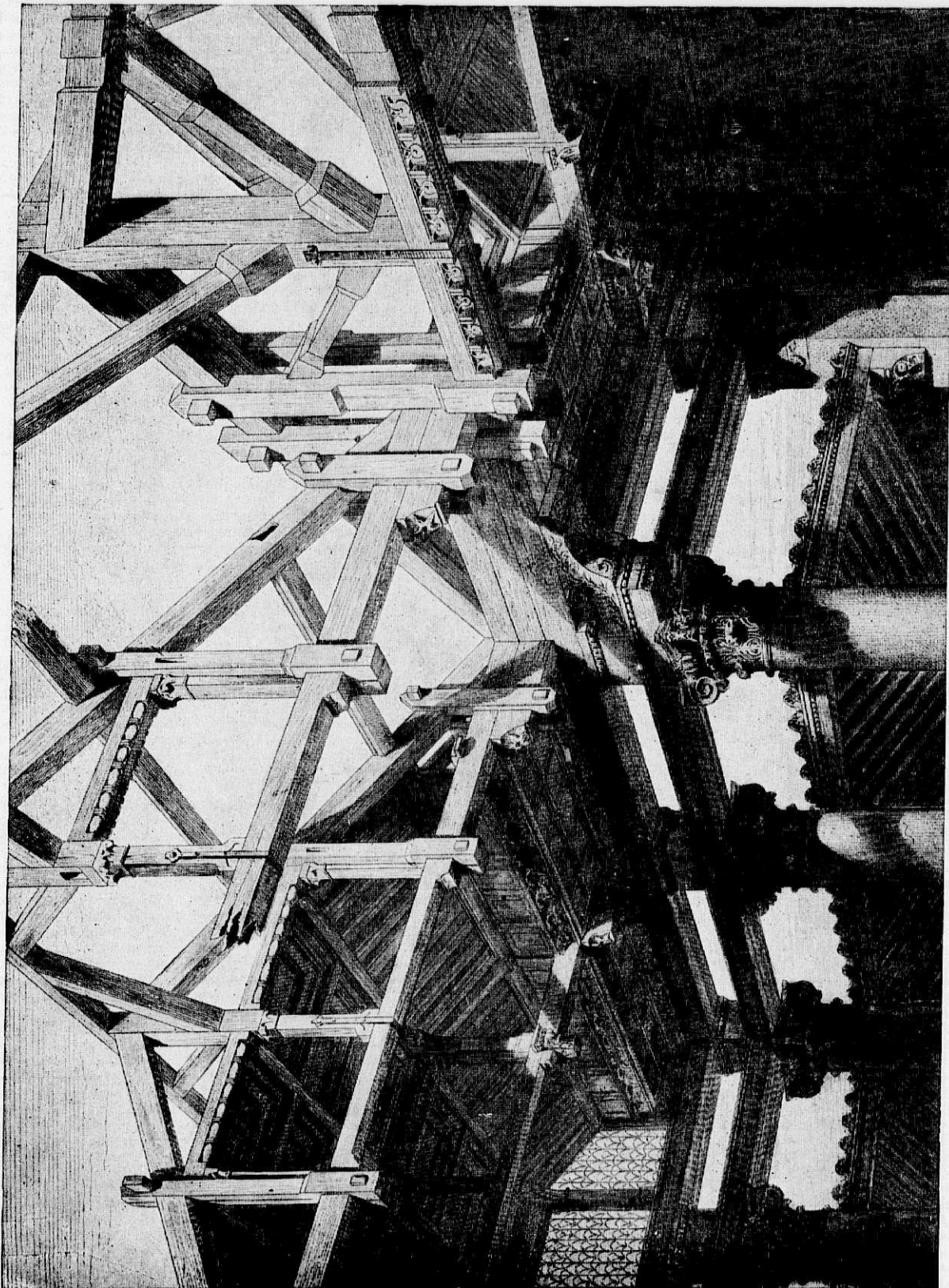


Фригидарий терм Каракаллы. Современное состояние

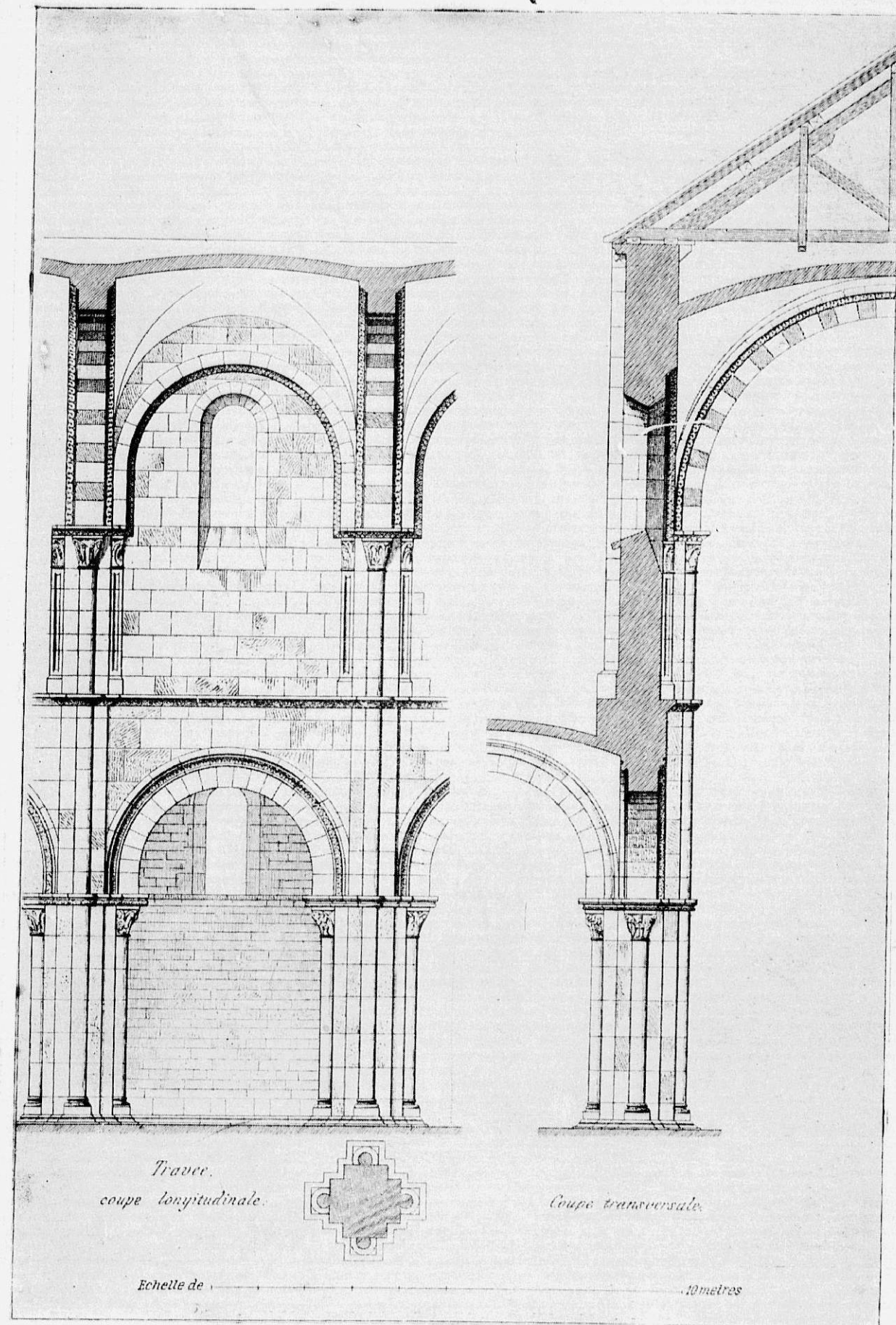
ТАБЛИЦА VII



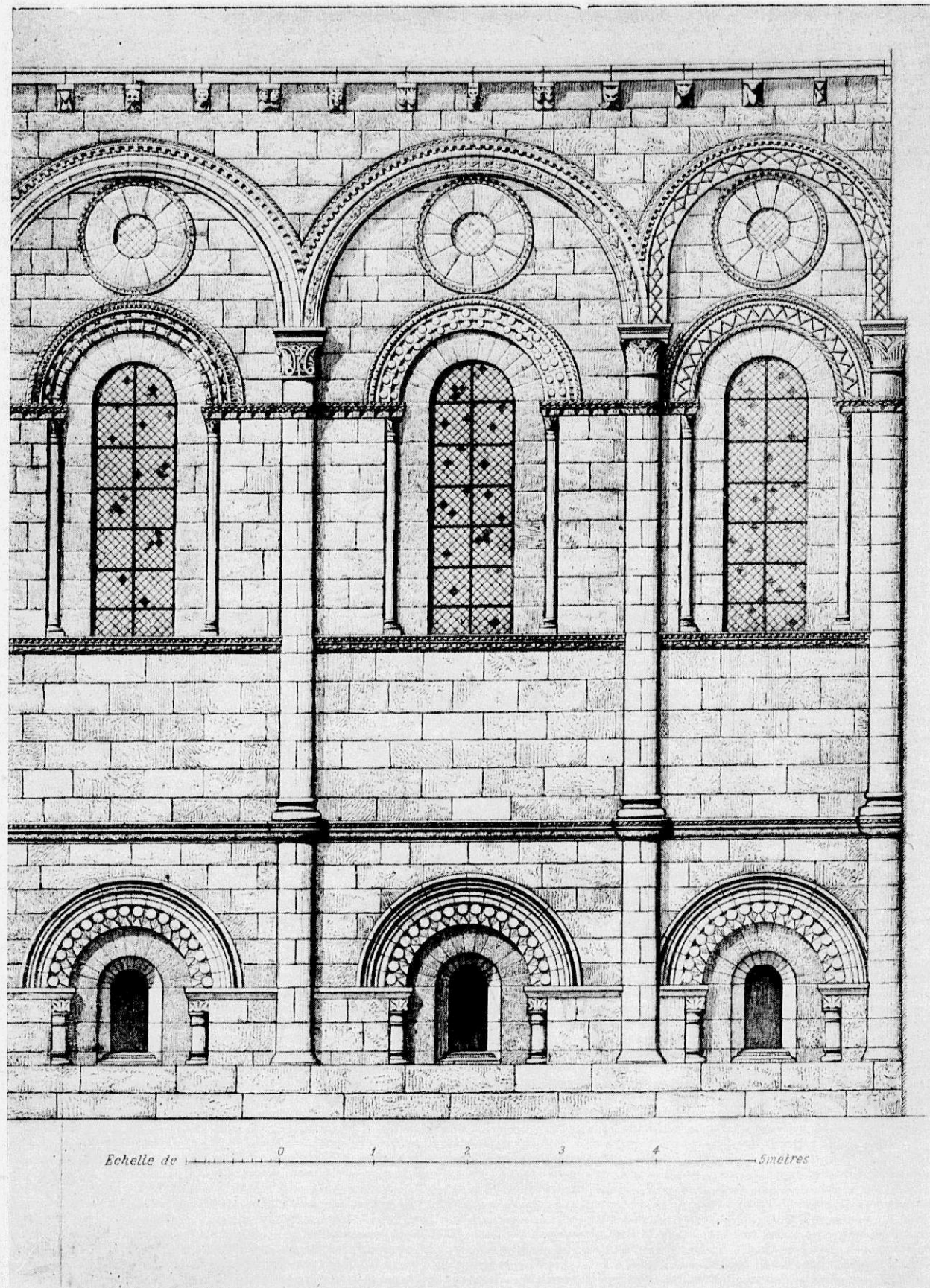
Фригидарий терм Антонина Каракаллы. Реконструкция



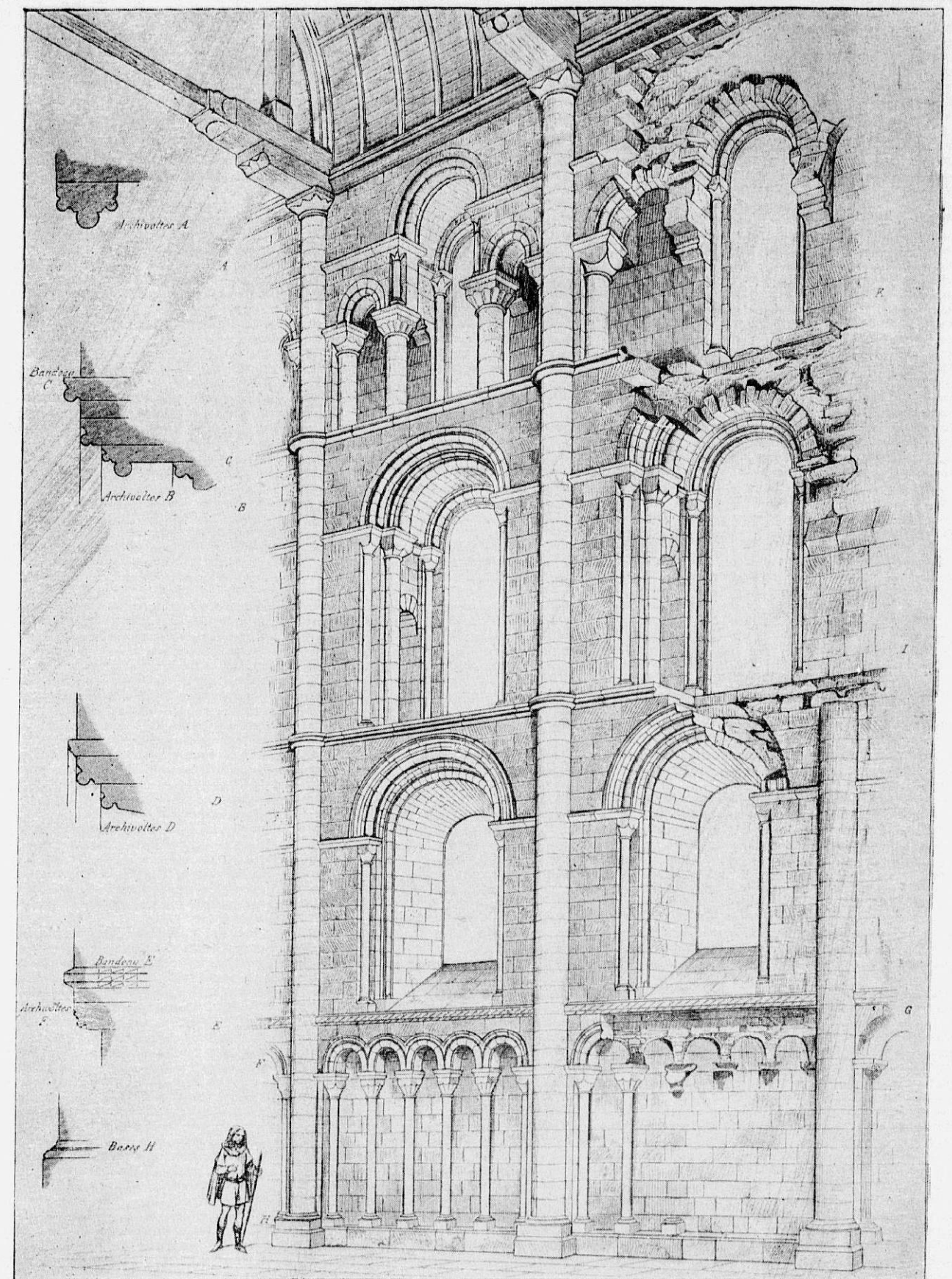
Базилика в Фано. Конструкция перекрытия



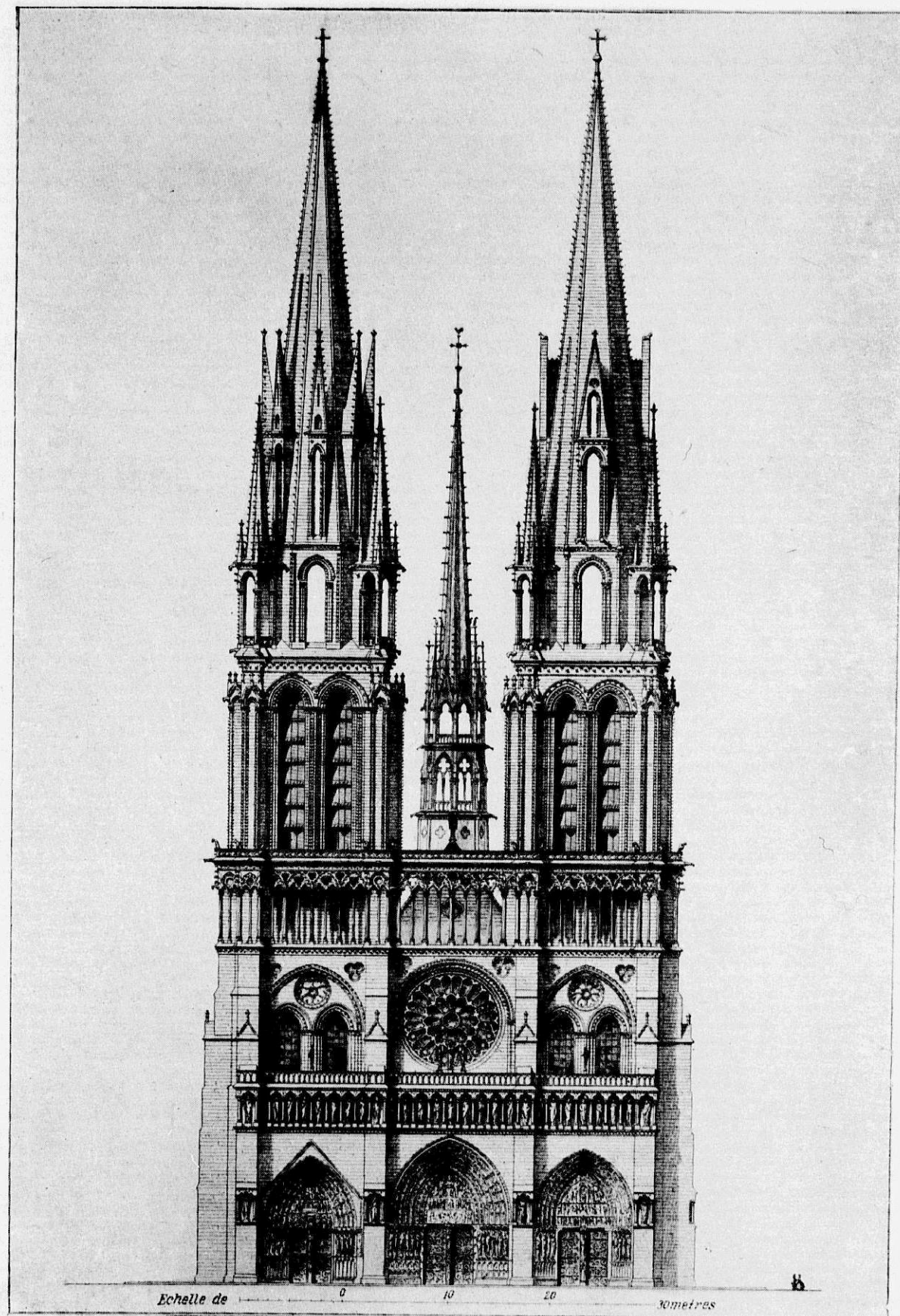
Церковь в Везлэ. Главный неф



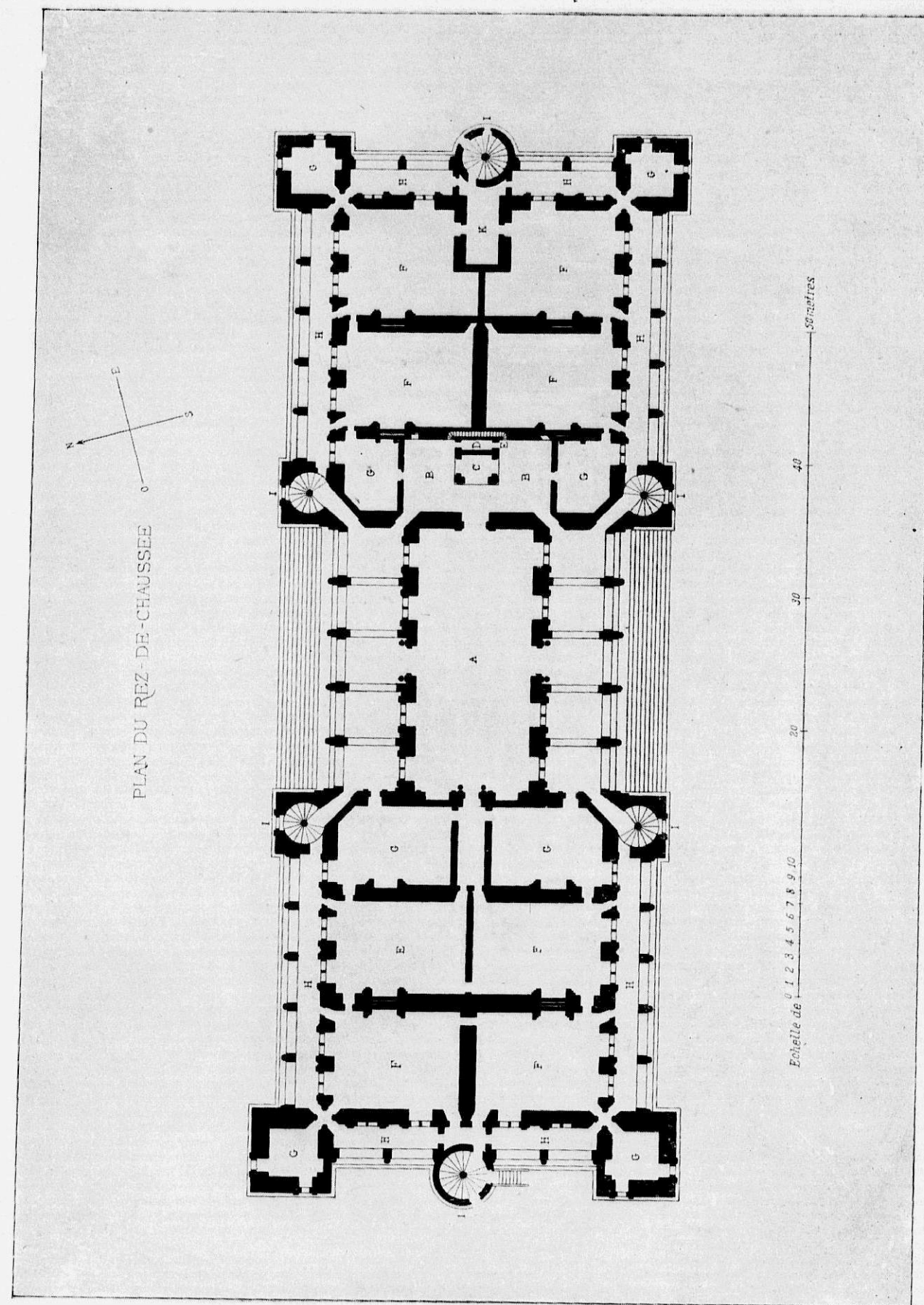
Церковь св. Евтропия в Сенте. Боковой фасад



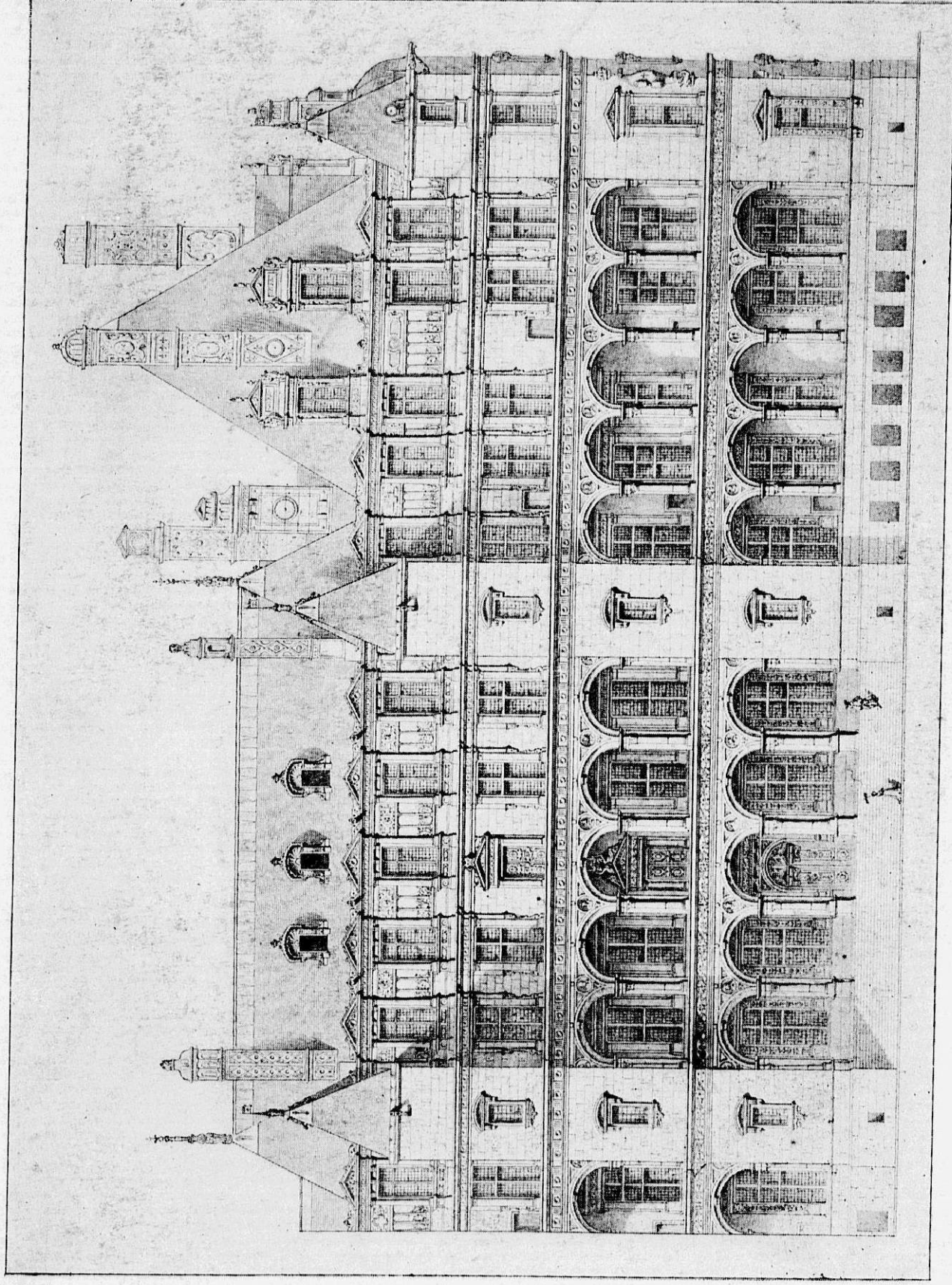
Собор в Петерборо (Англия). Трансепт



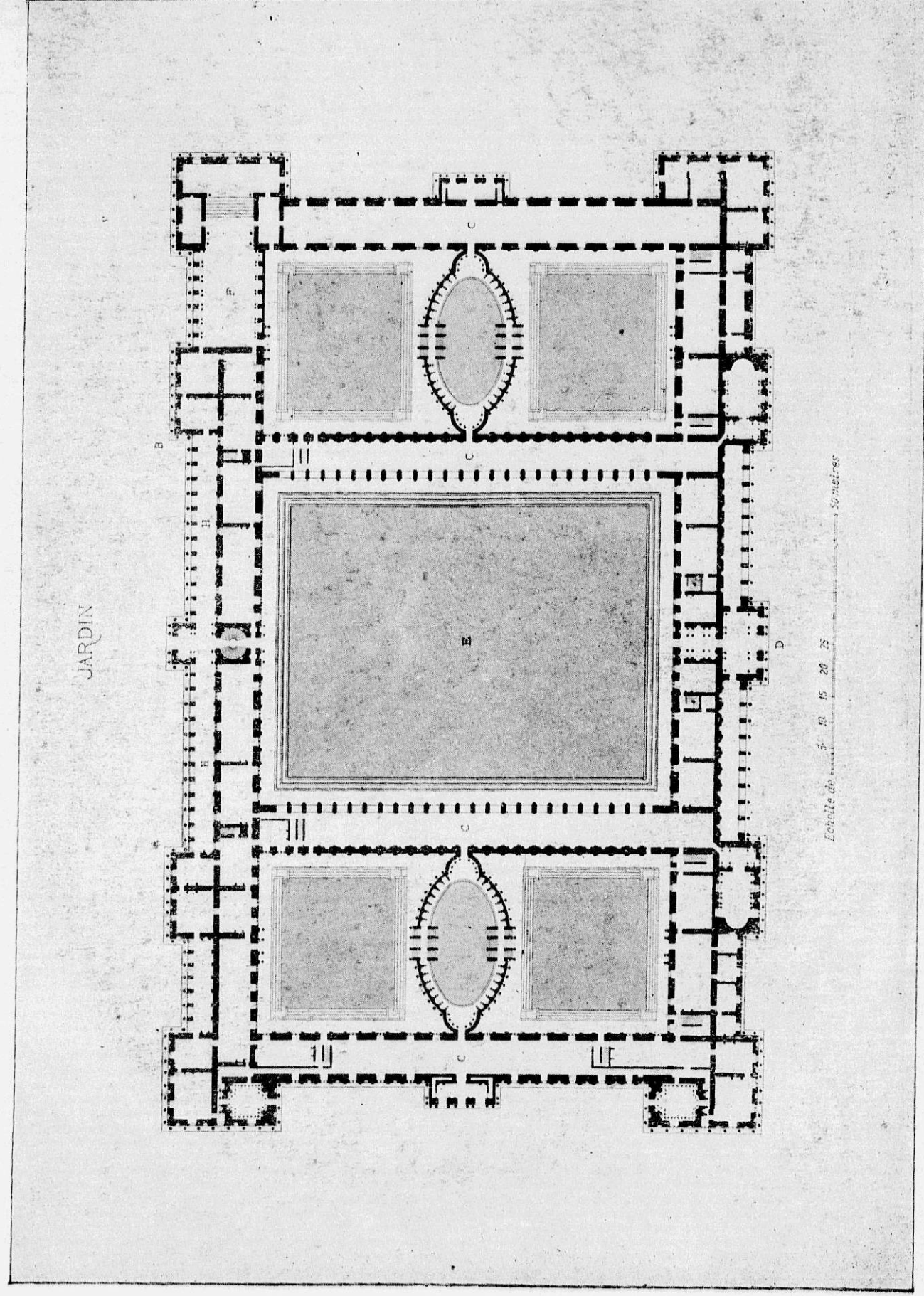
Собор Парижской богородицы. Фасад



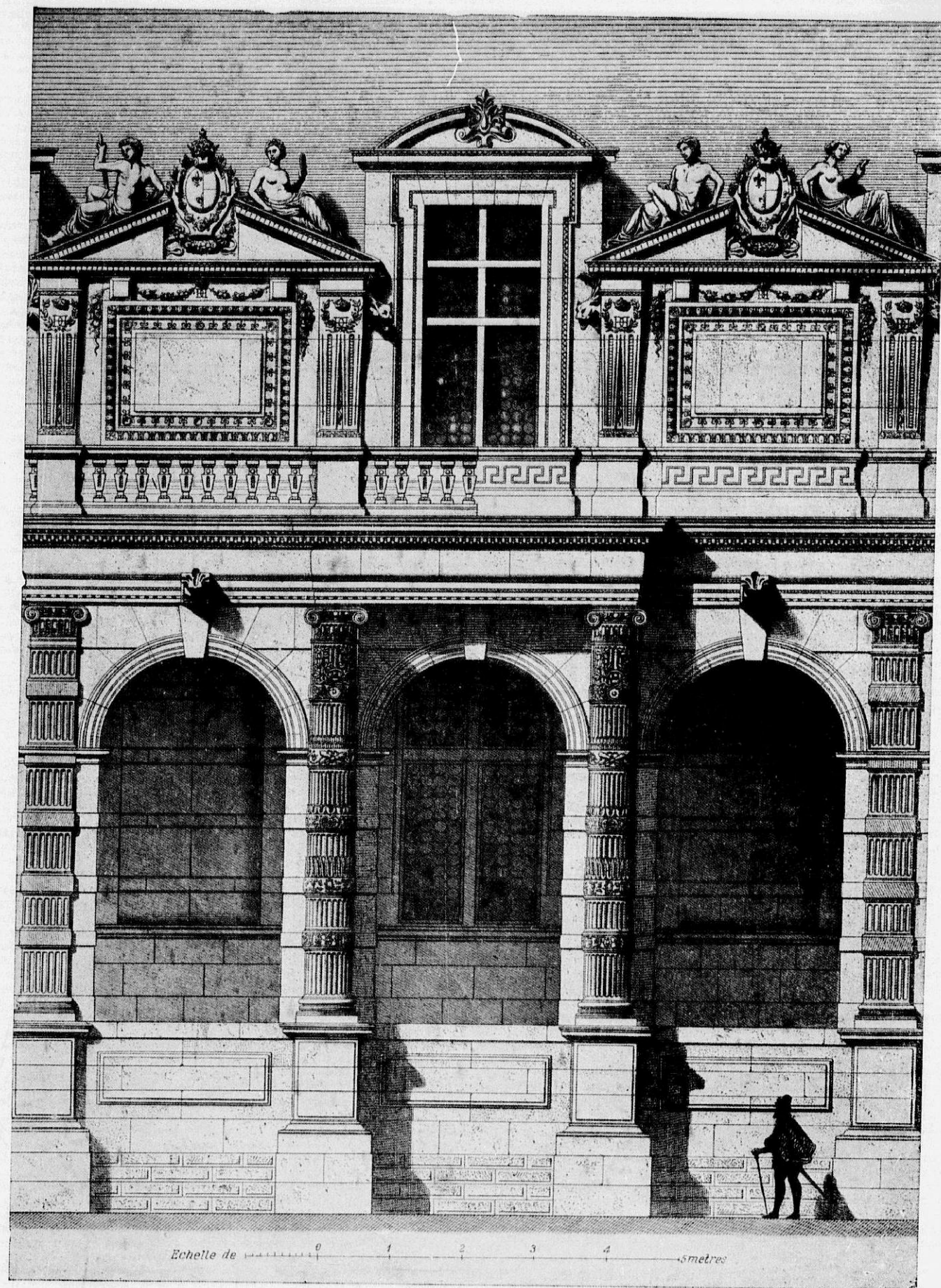
Булонский, так называемый Мадридский, замок. План



Булонский, так называемый Мадридский, замок. Фасад



Тюльрийский дворец. План. Проект Филибера Делорма



Тюильрийский дворец. Деталь фасада. Проект Филибера Делорма.

81